WINCKELMANN

HISTORIA DEL ARTE EN LA ANTIGÜEDAD



La historia del arte de la Antigüedad que me he propuesto no es una mera narración de los periodos y las transformaciones que aquél experimentó, puesto que tomo la palabra historia en el sentido, más amplio, que ésta tiene en la lengua griega, y mi intención no es otra que ofrecer el ensayo de una construcción teórica.

Con estas palabras inicia Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) la que puede considerarse como obra fundacional de la Historia del arte como disciplina académica, cuya primera edición vio la luz en 1764. En sus páginas aborda el arte de egipcios, griegos y romanos, describe piezas, corrige dataciones y atribuciones, pero no se limita a la simple acumulación erudita de datos, sino que, por encima de todo, busca establecer un sistema que permita una explicación coherente del conjunto, y para ello somete a crítica las fuentes, considera que es fundamental experimentar las obras en primera persona, une la producción artística a las circunstancias históricas, en suma, trata de mostrar «la esencia y la interioridad del arte», lo que, a pesar del tiempo transcurrido desde su publicación, sigue estando plenamente vigente. Un texto de obligada lectura para toda persona que aspire a ser historiador del arte.



Johann Joachim Winckelmann

Historia del Arte de la Antigüedad

ePub r1.0
Titivillus 27.11.2019

Título original: *Geschichte der Kunst des Altertums*
Johann Joachim Winckelmann, 1764
Traducción: Joaquín Chamoro Mielke

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1



Índice de contenido

Nota sobre la edición

El texto de la presente traducción se basa en el de la primera edición alemana, publicada en Dresde en 1764 y que fue supervisada por el propio Winckelmann.

En el anexo se reproducen, no obstante, los grabados que acompañaron las dos primeras ediciones y que tan importantes resultaban para su autor, como demuestran las reiteradas referencias a los mismos que se hacen en el texto.

Prólogo

La historia del arte de la Antigüedad que me propuse escribir no es una mera narración de los periodos y las transformaciones que aquél experimentó, puesto que tomo la palabra *historia* en el sentido, más amplio, que ésta tiene en la lengua griega, y mi intención no es otra que ofrecer el ensayo de una construcción teórica. Es lo que he intentado llevar a cabo en la primera parte, en el estudio sobre el arte de los pueblos antiguos, de cada uno en particular, pero con la mirada puesta principalmente en el arte griego. La segunda parte trata de la historia del arte en sentido estricto, es decir, atendiendo a las circunstancias externas, y sólo del de los griegos y los romanos. Pero, tanto en esta parte como en aquélla, el fin último es la esencia del arte, y en este fin poco influye la historia de los artistas, por lo que tal historia, que otros ya han compuesto, no tiene aquí su sitio. Pero ello no me ha impedido citar, también en la segunda parte, aquellos monumentos artísticos que pueden servir de ilustración.

La historia del arte ha de enseñar el origen, el desarrollo, la transformación y la decadencia del arte, así como los distintos estilos de los pueblos, las épocas y los artistas, y demostrar en la medida de lo posible lo enseñado a través de las obras de la Antigüedad que se han conservado.

Hay unos cuantos escritos con el título de «Historia del arte», pero el arte tiene en ellos escasa presencia, pues sus autores no han llegado a conocerlo suficientemente, por lo que no podían ofrecer más que lo que habían leído en libros u oído de leyendas. Casi ningún escritor muestra la esencia y la interioridad del arte, y quienes se ocupan de las antigüedades, o bien sólo tocan aquello que les permite exhibir su erudición, o bien, cuando hablan del arte, lo hacen diciendo en parte alabanzas generales, cuando no construyen sus juicios sobre fundamentos ajenos y falsos. De esta especie son la *Historia del arte* de Monier y la traducción y explicación que de los últimos libros de Plinio ofrece Durand bajo el título de *Historia de la pintura antigua*. También Turnbull, con su tratado sobre la pintura antigua, pertenece a esta clase. Arato, quien, como dice, Cicerón, no entendía la astronomía, llegó a escribir un célebre poema sobre ella, pero dudo de que un griego sin conocimientos artísticos hubiera podido decir algo digno sobre el arte.

Inútilmente se buscarán investigaciones y conocimientos artísticos en las grandes y costosas obras hasta ahora conocidas que describen estatuas antiguas. La descripción de una estatua debe demostrar la causa de su belleza e indicar lo particular de su estilo artístico, es decir, antes de formarse un juicio acerca de las obras de arte es preciso tratar de las partes de dichas obras. Pero ¿dónde se enseña en qué consiste la belleza de una estatua? ¿Qué escritor la ha contemplado con ojos de artista que sabe de su arte? Lo que en nuestro tiempo se ha escrito en este estilo no es

mejor que las «estatuas» de Calístrato; ese estéril sofista pudo haber descrito diez veces más estatuas sin haber visto una sola de ellas: nuestros conceptos se resquebrajan en la mayoría de estas descripciones, y lo que fue grande parece caber en una pulgada.

Se entiende que una obra griega se distingue de otra romana por la vestimenta o la calidad de la misma: un manto atado sobre el hombro izquierdo de una figura demostrará que fue realizada por griegos, incluso hecha en la misma Grecia. Hasta se ha intentado reconocer la patria del artista que hizo la estatua de Marco Aurelio por las crines de la cabeza del caballo, en las que se ha querido ver cierto parecido con una lechuza, lo cual significaría que el artista quería evocar Atenas. Si una buena figura no aparece vestida como un senador, se dirá que es griega, a pesar de que también tenemos estatuas senatoriales hechas por renombrados maestros griegos. En Villa Borghese hay un grupo llamado *Marco Coriolano con su madre.* Se supone que de ellos se trata, y de esta suposición se deduce que esta obra es de tiempos de la República, lo cual es motivo para tenerla en menos valor del que en verdad posee. Y porque a una estatua de mármol de la misma villa se le dio el nombre de *La gitana (Egizzia)*, se quiere encontrar en su cabeza el verdadero estilo egipcio, aunque nada muestre de tal estilo y sea, con sus manos y pies de bronce, obra de Bernini. Esto es lo mismo que amoldar la arquitectura al edificio. Igualmente carece de fundamento la denominación, por todos aceptada sin haber observado atentamente, del supuesto *Papirio con su madre* que se encuentra en la Villa Ludovisi, en cuyo rostro de hombre joven Du Bos cree ver una sonrisa maliciosa de la que en verdad no hay el menor vestigio. Este grupo representa en realidad a Fedra y a Hipólito, cuya figura muestra en el rostro consternación por la declaración de amor de una madre: las representaciones de los artistas griegos (como Menelao, maestro de esta obra) eran producto de sus propias fábulas y narraciones épicas.

Para considerar la excelencia de una estatua, no basta, como hizo Bernini, acaso con irreflexiva impertinencia, con declarar la de *Pasquino* la más bella de todas; también hay que exponer los motivos, pues de esa manera hubiera podido citar como ejemplo de arquitectura antigua la Meta Sudante frente al Coliseo.

Algunos se han atrevido a dar el nombre del maestro basándose en una única letra, y quien reduce al silencio los nombres de algunos artistas escultores, como en el caso del mencionado *Papirio,* o más bien *Hipólito,* y en el del *Germánico,* nos cita el *Marte* de Juan de Bolonia de la Villa Médicis como una estatua de la Antigüedad; esto ha inducido a error a otros. Otro más, para describir una mala estatua antigua, como la del supuesto *Narciso* del Palacio Barberini, en vez de una buena figura, nos cuenta la fábula que hay tras ella, y el autor de un estudio sobre tres estatuas del Campidoglio, la Roma y dos reyes bárbaros prisioneros, inesperadamente nos cuenta una historia de Numidia; como dicen los griegos, Leukon lleva una cosa y su asno, otra muy distinta.

Igual de escasa es la enseñanza que se puede obtener de descripciones de las demás antigüedades de galerías y villas de Roma; engañan más que enseñan. Según el catálogo de estatuas del conde Pembroke y del gabinete del cardenal Polignac, dos estatuas de Hersilia, mujer de Rómulo, y una *Venus* de Fidias en Pinaroli, son las cabezas de Lucrecia y de César tomadas del natural. De las estatuas que el conde Pembroke posee en Wilton, Inglaterra, de las que Carry Creed hizo cuarenta aguafuertes bastante malos en cuarto mayor, se asegura que cuatro son de un maestro griego llamado Cleómenes. Es admirable la seguridad que acompaña a la credulidad humana cuando se asevera que un *Marco Curcio a caballo* es obra de un escultor a quien Polibio (presumo que el general de la Liga Aquea e historiador) llevó consigo de Corinto a Roma. No habría sido mucho más desvergonzado afirmar que Polibio envió al artista a Wilton.

Richardson ha descrito los palacios y villas de Roma, y las estatuas que contienen, como quien sólo los ha visto en sueños: muchos son los palacios que no ha visto debido a la brevedad de su estancia en Roma, y algunos, según su propia confesión, no más de una vez; y, sin embargo, su libro es, con sus muchos errores y deficiencias, el mejor que tenemos. Por eso no hay que dar demasiada importancia al hecho de que considere antigua una pintura moderna realizada al fresco que es obra de Guido. Los viajes de Keyßler no merecen siquiera que se los tenga en cuenta en lo que a obras de arte de Roma y otros lugares se refiere, pues en ellos no hizo más que copiar los libros más deleznables. Manilli escribió con gran esmero un libro especial sobre la Villa Borghese en el que, sin embargo, no citó tres piezas muy notables de la misma: una es la llegada de Pentesilea, reina de las amazonas, ante el rey Príamo en Troya, a quien ofrece todo su apoyo; la otra es Hebe, a la que se ha relevado de su función de servir ambrosía a los dioses y cae a los pies de las diosas suplicando perdón después de que Júpiter hubiese designado a Ganímedes para ocupar su puesto; la tercera es un hermoso altar en el que Júpiter cabalga sobre un centauro y que ni él ni nadie más ha visto por encontrarse en el sótano del palacio.

Montfaucon trabajó en su recopilación lejos de los tesoros del arte antiguo, juzgando con ojos ajenos y basándose en grabados y dibujos que le hicieron incurrir en grandes errores. Las estatuas de Hércules y Anteo del Palacio Pitti de Florencia, de inferior categoría y restauradas en más de la mitad, son, según él y Maffei, nada menos que obra de Policleto. Considera antiguo el *Sueño*, en mármol negro, de Algardi en la Villa Borguese, y uno de los grandes jarrones modernos del mismo mármol, trabajados por Silvio de Veletri y dispuestos junto al Sueño, y que él ha visto añadido en un grabado, sería un recipiente de brebajes somníferos. ¡Cuántas cosas notables se le han escapado! Reconoce no haber visto nunca un Hércules de mármol con un cuerno de la abundancia, pero en la Villa Ludovisi hay uno de tamaño natural, en forma de herma, y el cuerno es verdaderamente antiguo. Hércules aparece también con el mismo atributo en los fragmentos de una urna funeraria que había entre los restos de antigüedades de la casa Barberini, vendidos hace algún tiempo.

Me viene a la memoria que otro francés, Martin, un hombre que se atrevió a decir que Grotius no había entendido a los setenta intérpretes[1], asegura tajante y audaz que los dos genios junto a las urnas antiguas no pueden significar el Sueño y la Muerte, cuando el altar donde aparecen con este significado, y con el antiguo epígrafe de «El Sueño» y «La Muerte», está a la vista de todos en el patio del Palacio Albani. Otro compatriota suyo acusa a Plinio el Joven de mentir en la descripción de su villa, cuando sus restos nos convencen de la verdad de lo que decía.

Hay ciertos errores de quienes han escrito sobre antigüedades que la aceptación que hallaron y el tiempo los han asegurado contra toda refutación. En la Villa Giustiniani hay un objeto redondo de mármol, al que unos añadidos han dado forma de jarrón, con una bacanal en relieve, que, desde que Spon lo diera a conocer, ha aparecido reproducido en grabados de muchos libros con fines explicativos. Y hasta de un lagarto que trepa por un árbol se ha llegado a presumir que podría ser obra de Sauro, quien con un tal Batrachus construyó el Pórtico de Metello; también en este caso se trata de un trabajo moderno. Véase lo que he dicho acerca de estos dos arquitectos en las *Notas sobre arquitectura*. Moderno tiene que ser también aquel jarrón del que Spon trata en un escrito especial, como los conocedores de la Antigüedad y el buen gusto juzgarán.

La mayoría de los errores de los eruditos en cuestión de antigüedades provienen de que no advierten las restauraciones, pues no han sabido distinguir entre los añadidos que suplían lo mutilado o perdido y lo verdaderamente antiguo. Podría escribirse un grueso libro sobre tales desaciertos, pues los más doctos anticuarios se han equivocado en este aspecto. Fabretti quiso demostrar, basándose en una obra existente en el Palacio Mattei que representa una escena de caza del emperador Galieno, que ya entonces las herraduras se colocaban a la manera actual; ni siquiera se ha enterado de que la pata del caballo ha sido restaurada por un escultor inexperto. Las restauraciones han dado pie a interpretaciones ridículas. Montfaucon, por ejemplo, supone que un rollo o vara, que es algo nuevo, en la mano de Cástor o de Pólux en Villa Borghese es una alusión a las reglas de las carreras de caballos, y en otro rollo parecido, añadido con posterioridad, que sostiene el *Mercurio* de la Villa Ludovisi, encuentra una alegoría de difícil interpretación. Y Tristan, ha visto, en la correa que aparece en un escudo que sostiene el supuesto Germánico de la célebre ágata de St. Denis, un tratado de paz. Es como si san Miguel bautizase a Ceres. Wright toma por verdaderamente antiguo un violín puesto con posterioridad en la mano de un *Apolo* de la Villa Negroni, y cita otro violín, también posterior, que sostiene una pequeña figura de bronce de Florencia y al que también Addison hace referencia. Aquél cree defender el honor de Rafael porque, en su opinión, este gran artista debió de tomar de la susodicha estatua la forma del violín que puso en manos de Apolo en el Parnaso que se halla en el Vaticano, cuando esa estatua fue restaurada ciento cincuenta años más tarde por Bernini; con igual motivo podría citarse un Orfeo tallado en piedra con un violín. También se ha querido ver en la antigua bóveda

pintada del viejo templo de Baco junto a Roma una pequeña figura con un violín moderno, pero Santes Bartoli, que la dibujó, entró luego en razón y eliminó de la plancha de su calcografía el instrumento, como aprecio en la estampa que añadió a los dibujos coloreados que hizo de pinturas antiguas del museo del cardenal Alejandro Albani. A la vista de la esfera que sostiene en la mano la estatua de César del Campidoglio, un poeta romano moderno ha deducido que el maestro antiguo quiso aludir al ansia de poder ilimitado de César; no vio que brazos y manos son nuevos. El señor Spence tampoco se habría parado a observar el cetro de un Júpiter de haber percibido que el brazo es nuevo, y, por tanto, también el cetro.

En los grabados o en sus explicaciones habría que indicar las partes restauradas, pues, vista en un grabado, la cabeza de Ganímedes de la Galería de Florencia puede causar una mala impresión, y en el original ésta es aún peor. ¡Cuántas otras cabezas de estatuas antiguas son nuevas y nadie lo ha advertido! Así, la cabeza de un Apolo cuya corona de laurel Gori ha considerado algo especial. Cabezas nuevas tienen el *Narciso,* el llamado *Sacerdote frigio,* una *Matrona sentada,* la *Venus Genetrix.* Y la cabeza de Diana, la de un Baco con un sátiro a sus pies y la de otro Baco que sostiene en alto un racimo son espantosamente malas. La mayoría de las estatuas de la reina Cristina de Suecia, que se encuentran en San Ildefonso, España, tienen igualmente cabezas nuevas, y de las ocho musas que también hay allí son nuevos los brazos.

Muchos errores de los escritores tienen también su origen en dibujos equivocados, y la causa de estas equivocaciones tiene un ejemplo en las explicaciones de Cuper sobre Homero. El dibujante vio en la Tragedia una figura masculina, pero no distinguió el coturno, bien visible sobre el mármol. Y a la Musa que está en la cueva se le ha colocado un rollo de escritura en vez del plectro. De un trípode sagrado, el comentarista hace una tau egipcia, y en el manto de la figura que está delante del trípode afirma ver tres puntas que tampoco existen.

Es, por tanto, difícil, o casi imposible, escribir algo sustancial sobre el arte antiguo y sobre antigüedades no conocidas que están fuera de Roma: dos años de permanencia en esta ciudad no son suficientes para hacerlo, como yo mismo he podido comprobar aun después de una trabajosa preparación. No hay que asombrarse si alguien dice que en Italia no pueden descubrirse más inscripciones desconocidas: esto es verdad, y todas las inscripciones existentes sobre la tierra, especialmente en lugares públicos, no han escapado a la atención de los estudiosos. Pero quien tenga tiempo y ocasión, todavía podrá en cualquier momento encontrar inscripciones desconocidas que fueron descubiertas hace tiempo, y de esta clase son las que cito en esta obra y he citado en la descripción de las piedras grabadas del Museo Stosch. Pero hay que aprender a buscarlas, y un viajero difícilmente las encontrará.

Pero aún más difícil es el conocimiento del arte en las obras de los antiguos, pues, aun vistas cien veces, todavía se hacen descubrimientos. Sin embargo, la mayoría pretende haber adquirido ese conocimiento, como quienes obtienen sus saberes de las revistas mensuales y se permiten juzgar un *Laocoonte* y a un Homero incluso en

presencia de quien ha estudiado a uno y otro durante muchos años. En cambio, hablan del más grande poeta, como hace Lamothe, y de la estatua más perfecta, como hace Arentino. La mayoría de estos escritores son, en estas materias, como los ríos, que, cuando no se precisa su agua, crecen y, cuando ésta escasea, se secan.

En esta *Historia del arte* me he esforzado por descubrir la verdad y, como no me han faltado ocasiones de estudiar con detenimiento obras del arte antiguo y no he ahorrado esfuerzo alguno para adquirir los conocimientos precisos, creo estar en condiciones de escribir este tratado. El amor al arte ha sido desde mi juventud mi mayor inclinación y, aunque la educación y las circunstancias me han llevado por un camino completamente distinto, dentro de mí no ha dejado en ningún momento de latir esa íntima vocación. Todo cuanto aquí he presentado como demostración, lo he visto y observado muchas veces, ya sean pinturas o estatuas, piedras grabadas o monedas. Pero, para ayudar a la imaginación del lector, he incluido grabados aceptablemente realizados de piedras y monedas procedentes de libros.

Mas no hay que extrañarse de que algunas obras del arte antiguo no se acompañen del nombre del artista o de otras personas que, de no haber sido así, se habrían hecho célebres. Las obras por las que he pasado en silencio son aquellas que, o bien no sirven para determinar un estilo o un periodo del arte, o bien ya no están en Roma o han sido destruidas, desgracia ésta que han sufrido en los últimos tiempos numerosas piezas magníficas, como he observado en diferentes lugares. Hubiera descrito el tronco de una estatua con el nombre de Apolonio, hijo de Néstor, de Atenas, que antes se encontraba en el Palacio Massimi, pero que se ha perdido. Tampoco está ya en Roma una pintura de la diosa Roma (no la tan conocida del Palacio Barberini), que Spon cita. El ninfeo descrito por Holstein está deteriorado debido, según se aduce, al descuido, y ya no se enseña. El excelente trabajo en el que la Pintura plasmó la figura de Varrón, que pertenecía al famoso Ciampini, también ha desaparecido de Roma sin dejar el menor rastro. El herma con la cabeza de Espeusipo, la cabeza de Jenócrates y otras obras más con el nombre del personaje o del artista han sufrido el mismo destino. No pueden leerse sin pesar las noticias sobre los muchos monumentos artísticos antiguos que fueron destruidos, tanto en Roma como en otros lugares, en época de nuestros padres, y de muchos de los cuales no ha quedado siquiera una señal. Recuerdo una información en un escrito no publicado del célebre Peiresc dirigido al comendador del Pozzo en la que se habla de los muchos relieves de los baños de Pozzuoli, cerca de Nápoles, que todavía estaban allí en tiempos del papa Pablo III y en los que había representadas personas afectadas de toda clase de enfermedades que habían recobrado la salud en aquellos baños: tal es la única noticia que de ellos se tiene. ¿Quién podría creer que en nuestra época se han hecho dos figuras del torso de una estatua de la que aún se conserva la cabeza? Esto ha sucedido en Parma, en el mismo año en que esto escribo, con el torso colosal de un Júpiter cuya hermosa cabeza está expuesta en la Academia de Pintura de dicha ciudad. Las dos nuevas figuras esculpidas a partir de la anterior de una manera fácil

de imaginar están en el jardín ducal. A la cabeza le han colocado la nariz de la manera más torpe, y al nuevo escultor le ha parecido conveniente corregir las formas del maestro antiguo en la frente, las mejillas y la barba, quitando lo que le ha parecido superfluo. Olvidé decir que este Júpiter fue hallado en la recientemente descubierta ciudad enterrada de Velleia, en territorio de Parma. Por otra parte, desde que se tiene memoria, y aun desde mi estancia en Roma, muchas cosas notables han sido trasladadas a Inglaterra, donde, como dice Plinio, se hallan desterradas en apartadas casas de campo.

Como el objeto principal de esta historia es el arte de los griegos, me he extendido más en el capítulo a él dedicado, y habría podido decir más al respecto si hubiera escrito para griegos, y no en un idioma moderno, que me impone ciertas cautelas. Por tal motivo he tenido que dejar fuera, aunque muy a disgusto, un diálogo sobre la belleza a la manera del *Fedro* de Platón que habría sido muy útil para explicar la parte teórica de esta historia.

Todos los monumentos del arte antiguo, tanto pinturas y figuras de piedra como piedras grabadas, monedas y vasos que he incluido a un tiempo como ilustración y como prueba al principio y al final de los capítulos o de sus secciones, nunca antes se habían publicado, y a este fin los he hecho primero dibujar y grabar.

Me he atrevido a expresar algunas ideas que pudieran parecer insuficientemente demostradas, pero que tal vez sirvan para hacer avanzar a otros que deseen investigar el arte de los antiguos. ¡Cuántas veces un descubrimiento posterior ha convertido en verdad una suposición! Pero, en una obra de esta clase, las suposiciones sujetas al menos por un hilo a algo firme son tan poco desechables como las hipótesis en las ciencias de la naturaleza; son como la armazón de un edificio, y hasta resultan imprescindibles si, dada la escasez de conocimientos sobre el arte de los antiguos, no queremos dar grandes saltos sobre espacios demasiado vacíos. Algunas de las razones que he aducido en relación con cosas que no ofrecen una claridad meridiana, consideradas por separado sólo expresan probabilidades, pero reunidas y conectadas entre sí constituyen una prueba.

El índice de libros que precede[2] no comprende todos y cada uno de los que cito. Así, de los libros de los antiguos poetas sólo figura el de Nonno, ya que en la primera y rara edición de que me serví únicamente se hallan contados los versos de cada página y no, como en los demás poetas, de los libros que comprende. De los antiguos historiadores griegos he citado la mayoría de las veces las ediciones de Robert y de Heinrich Stephanus, que no están divididas en capítulos, por lo cual he indicado la línea con que comienza cada página.

Mi distinguido y docto amigo el señor Frank, meritísimo conservador de la famosa y magnífica biblioteca de Bünau, ha contribuido en gran medida a la realización de este trabajo, por lo que debo expresarle mi más cordial gratitud. Su bondadoso corazón no hubiese podido ofrecerme prueba más estimable de nuestra amistad, cultivada en larga y mutua soledad.

Y como la gratitud es siempre loable en cualquier ocasión y nunca se repetirá lo bastante, tampoco puedo dejar aquí sin manifestar la que debo a mis estimados amigos los señores Fueßli, de Zurich, y Will, de París. A ellos habría que atribuirles, con más derecho que a mí, lo que he dado a conocer sobre los descubrimientos de Herculano, pues, sin haberles pedido nada y sin conocerme, movidos libremente por su deseo de participación, su genuino amor al arte y su afán de ampliar nuestros conocimientos, sufragaron mi primer viaje a aquellos lugares con una generosa aportación. Sólo por una acción como ésta, las personas capaces de ella merecen un recuerdo imborrable, perpetuo testimonio de sus méritos.

Debo aquí anunciar al público que la próxima primavera aparecerá en Roma una obra en lengua francesa editada a mi costa en folio real. Es un tratado sobre toda clase de monumentos antiguos nunca dados a conocer, particularmente relieves en mármol, muchos de los cuales eran difíciles de explicar, y otros que habían sido citados por experimentados conocedores del arte antiguo como enigmas indescifrables, cuando no los habían explicado erróneamente. Con estos monumentos se amplía el reino del arte más de lo que antes se había logrado, pues junto a ellos aparecen conceptos e imágenes completamente desconocidos que, en parte, se habían perdido en las noticias de los antiguos, cuyos escritos podrán ser clarificados en muchos puntos que hasta ahora no habían sido comprendidos ni podían serlo sin el auxilio de estas obras. La obra comprende más de doscientos grabados realizados por el mayor dibujante de Roma, el señor Giovanni Casanova, pintor pensionado por S. M. el rey de Polonia, de modo que ninguna obra sobre antigüedades podrá mostrar dibujos tan dignos de alabanza por haber sido realizados con tanta fidelidad, gusto y conocimiento de la Antigüedad. No he omitido nada en lo restante de sus ilustraciones, y se ha añadido a los grabados todas las iniciales.

Dedico esta *Historia del arte* al propio Arte y a los tiempos venideros, y especialmente a mi amigo el señor Anton Raphael Mengs.

Roma, julio de 1763

HISTORIA DEL ARTE DE LA ANTIGÜEDAD

PRIMERA PARTE
Estudio del arte en su esencia

Capítulo primero
Del origen del arte y las causas de su diversidad entre los pueblos

Las artes que dependen del dibujo empezaron, como todas las invenciones, por lo imprescindible; luego se buscó la belleza y finalmente llegó lo superfluo: tales son los tres grados principales del arte.

Las noticias más antiguas nos dicen que las primeras figuras no representaban al hombre tal como lo vemos, en su aspecto, sino en sus contornos. De la simplicidad de la figura se pasó al estudio de las proporciones, que enseñaba la exactitud, y ésta permitió aventurarse con lo grande, y así el arte alcanzó altura y pudo llegar progresivamente entre los griegos a la máxima belleza. Después de haber unido todas las partes de la figura y buscado su adorno, se cayó en lo superfluo, con lo cual la grandeza del arte desapareció, hasta que le acabó llegando la completa decadencia.

Esto es, dicho en pocas palabras, lo que en esta *Historia del arte* me propongo mostrar. En este capítulo se hablará, en primer lugar, de la forma inicial del arte en general, luego de las distintas materias con que la escultura trabajó y, en tercer lugar, de la influencia del cielo en el arte.

El arte comenzó con las formas más simples, presumiblemente con una especie de escultura: incluso un niño puede dar cierta forma a una masa blanda, pero no sabrá dibujar nada en una superficie, pues para aquello es suficiente tener el concepto de una cosa, mientras que el dibujo exige muchos otros conocimientos. Sin embargo, la pintura acabó siendo el adorno de la escultura.

Parece que el arte brotó del mismo modo en todos los pueblos que lo cultivaron, y no hay motivo alguno para señalar una patria especial del arte, pues cada pueblo encontró en sí mismo la primera semilla necesaria. Mas la invención del arte varía según la edad de los pueblos y depende de la más temprana o tardía introducción del culto a los dioses. Así, los caldeos o los egipcios llevaron a cabo antes que los griegos la representación sensible de las fuerzas superiores que imaginaban y adoraban. Pues aquí sucede como con otras artes e invenciones, como el tinte de púrpura, que se conoció y usó primero en los países orientales. Las noticias que la Sagrada Escritura nos da sobre imágenes hechas por el hombre son muy anteriores a todo cuanto sabemos de los griegos. Las imágenes, que en un principio fueron unas de madera y otras fundidas, tienen en la lengua hebrea una denominación distinta; con el tiempo, las primeras se fueron dorando o bien recubriendo de láminas de oro. Pero aquellos que hablan del origen de una costumbre o un arte y su transmisión de un pueblo a otro, generalmente se equivocan por basarse en piezas sueltas que guardan cierta semejanza entre sí, de la cual sacan una conclusión general. Así Dionisyus, quien del refuerzo que observa en el abdomen de los luchadores griegos y romanos deduce que éstos tienen su origen en aquéllos.

En Egipto floreció el arte ya en las épocas más remotas, y si Sesostris vivió unos cuatrocientos años antes de la guerra de Troya, en aquel reino se habían levantado ya los mayores obeliscos, que hoy se encuentran en Roma y son obras del citado rey, así como los más grandes edificios de Tebas, mientras que el arte de los griegos se hallaba aún envuelto en tinieblas.

Aunque mucho más tarde que en los países orientales, el arte nació en Grecia con una sencillez tal, que, como los propios griegos refieren, no pudo recoger de otro pueblo la primera semilla para su arte, sino que fueron los griegos sus primeros inventores. Pues entonces se rendía culto a treinta divinidades visibles a las que aún no se había dotado de forma humana y eran representadas por un leño sin labrar o por piedras cuadrangulares, como hacían los árabes y las amazonas. Así eran la Juno, el Tespis y la Diana de Ícaro. La Diana Patroa y el Júpiter Milicus de Corinto no eran, como la más antigua Venus de Pafos, más que una especie de columnas. Baco era adorado en la forma de una columna, e incluso el Amor y las Gracias eran representados solamente por piedras. De ahí que, aun en los mejores tiempos de los griegos, la palabra «columna» (χιών) significara «estatua». Cástor y Pólux tenían entre los espartanos la forma de dos maderas paralelas unidas por dos travesaños, y esta vieja figura de ambos aparece en el signo II, con el cual se indican estos gemelos en el zodíaco.

Sobre las citadas piedras se fueron colocando con el tiempo unas cabezas; entre muchas otras una de Neptuno en Tricoloni y otra de Júpiter en Tegea, dos ciudades de Arcadia, pues en esta región los griegos conservaron más que en ninguna otra las formas artísticas más antiguas. En las primeras imágenes de los griegos se manifiesta, pues, la invención y la producción originales de las figuras. También la Sagrada Escritura habla de los ídolos paganos, de los que sólo la cabeza tenía forma humana. Como es sabido, los griegos dieron a las piedras cuadradas con cabeza el nombre de *hermas,* o sea, piedras grandes, nombre que luego conservaron sus artistas.

A partir de este primer esbozo y disposición, de una figura, estudiaremos su evolución atendiendo a las indicaciones de los escritores y observando monumentos antiguos. En estas piedras con cabeza se indicaba en el centro la diferencia de sexo, cosa que un rostro amorfo dejaba en duda. Cuando se dice que Eumaro de Atenas fue el primero en señalar en la pintura la diferencia de sexo, habrá que entender probablemente que se trata de la forma de los rostros en la edad juvenil. Este artista vivió antes que Rómulo y no mucho después del restablecimiento de los Juegos Olímpicos por Ífito.

Finalmente, Dédalo empezó a separar, según la opinión más corriente, la mitad inferior de estas figuras-columnas para formar las piernas. Como aún no se sabía sacar de la piedra una figura humana completa, este artista trabajaba en madera, y de él recibirían las primeras estatuas el nombre de *dédalos.* De las obras de este artista nos da una idea la opinión de los escultores de época de Sócrates, que éste refiere: «Si

Dédalo resucitara», dice Sócrates, «y trabajara sus obras tal como son las que llevan su nombre, quedaría en ridículo, como dicen los escultores».

Los primeros rasgos de estas figuras griegas eran sencillos y en su mayor parte líneas rectas, y, en el origen del arte de egipcios, etruscos y griegos, no habría habido diferencia alguna entre dichos pueblos, como atestiguan los escritores antiguos. Esto se ve en la más antigua figura griega de bronce del Museo Nani, de Venecia, que muestra en su basa la inscripción ΠΟΛΥΚΡΑΤΕΣ ΑΝΕΘΕΚΕ. En esta forma plana de dibujar se encuentra también la causa del parecido entre los ojos de las cabezas que aparecen en las primeras monedas griegas y los de las figuras egipcias; aquéllos son, como éstos, planos y alargados. Las primeras pinturas hemos de imaginárnoslas como monogramas —así llamaba Epicuro a los dioses—, o sea, como contornos de la sombra de un hombre hechos de una sola línea.

Las primeras líneas y formas artísticas condujeron, pues, a la creación de un tipo de figuras que comúnmente se denomina egipcio. Los griegos no habrían tenido muchas oportunidades de aprender algo de los egipcios en materia de arte, ya que antes del rey Psamético estaba vedada la entrada en Egipto a todo extranjero, y los griegos practicaban ya el arte antes de dicha época. El propósito de los viajes que los sabios griegos hacían a Egipto era principalmente el de conocer la forma de gobierno de aquel país. Quienes lo atribuyen todo a los pueblos orientales debieran conceder en esto más verosimilitud a los fenicios, con los que los griegos empezaron a tener trato muy pronto y de los que, a través de Cadmo, parece que recibieron sus primeras letras. También los etruscos, poderosos en el mar, fueron en los lejanos tiempos anteriores a Ciro aliados de los fenicios, como demuestra, entre otras cosas, la flota común que armaron contra los focenses.

Los artistas de estos pueblos tenían la costumbre de poner una inscripción en sus obras. Los egipcios lo hacían en la basa y en la columna sobre la que colocaban sus figuras, mientras que los griegos de la primera época la colocaban, como los etruscos, sobre la propia figura. En el muslo de la estatua de un vencedor olímpico de Elis se leían dos versos griegos, y en el costado de un caballo, obra de un tal Dionisio de Argos, que se hallaba en aquel mismo lugar, había también una inscripción. Incluso Mirón puso su nombre con letras de plata en el muslo de una estatua de Apolo, y en el capítulo quinto hablaré de una estatua de bronce, aún existente, que también tienen en un muslo una inscripción romana.

La forma más antigua de las figuras griegas se asemeja también a las de Egipto en la postura y el gesto, y Estrabón designa lo contrario de esto con una palabra que propiamente significa «retorcido» y él aplica a las figuras que no están, como las de los primeros tiempos, completamente derechas y sin movimiento alguno, sino en diversas posturas y actitudes. Atendiendo a esto, se citan la estatua de un luchador de nombre Arraquión, de la 54 olimpiada, y otra de mármol negro sita en el Capitolio, porque tanto ésta como aquélla tenían los brazos caídos junto a las caderas. Pero la postura de la primera pudo haber tenido un significado especial, como sucedía con la

erigida al célebre Milón de Crotona. Además, hay que considerar que la obra se realizó en Arcadia, donde no había florecido el arte. La otra figura parece representar una Isis y es una de las que mandó hacer el emperador Adriano, en cuya villa cercana a Tívoli fue hallada, imitando obras egipcias; de ella hablaremos en el siguiente capítulo.

De las líneas rectas de las primeras figuras, en las que los egipcios se quedaron, partió la ciencia artística de los etruscos y los griegos. Pero, como en el arte la ciencia va por delante de la belleza por estar construida con severas reglas y tener que enseñar mediante determinaciones claras y explícitas, el dibujo consiguió ser regular mas anguloso, sustancioso mas duro y nunca exagerado. De la misma manera que, en tiempos más modernos, la escultura mejoró con Miguel Ángel. Se han conservado trabajos de este estilo en relieves de mármol y en piedras grabadas en las que aparece indicado su lugar. Y éste era el estilo que los citados escritores comparan con el etrusco y que, según parece, fue el peculiar de la escuela de Egina, pues los artistas de aquella isla, habitada por los dorios, probablemente fueron los que durante más tiempo permanecieron fieles al estilo más antiguo.

La segunda parte de este capítulo, que trata de la materia empleada en la escultura, muestra las distintas etapas de ésta, así como la forma y el dibujo mismos. El arte y la escultura comenzaron con el uso del barro; luego se talló la madera, más tarde el marfil y, finalmente, la piedra y el metal.

Las propias lenguas antiguas indican que el barro fue la primera materia que empleó el arte, pues el trabajo del alfarero y el del escultor se designaban con la misma palabra. Aún en tiempos de Pausanias existían en diversos templos figuras de barro de divinidades; así en el templo de Ceres y Proserpina de Tritia en Acaya, y así en un templo de Baco en Atenas, donde había un Anfictión en actitud de servir a éste entre otros dioses, todo de barro; y allí mismo, en el pórtico, denominado Cerámico por los vasos y figuras de arcilla cocida que en él se hallaban, había un Teseo arrojando al mar a Esquirón y una Aurora raptando a Céjalo, ambas obras de barro. Las imágenes de barro se pintaban con color rojo y, a veces, como puede verse en una antigua cabeza de arcilla cocida, estaban completamente recubiertas de dicho color. Ello se dice sobre todo de las figuras de Júpiter, una de las cuales se hallaba en la localidad de Figalia, en Arcadia. También a Pan se le pintaba rojo. Y esto sucede aún hoy entre los indios. Parece que éste es el origen del epíteto de Ceres φοινιχόπεα, «la de los pies rojos».

El barro siguió empleándose, tanto durante el florecimiento del arte como posteriormente, en relieves y vasos pintados. Los primeros no sólo se realizaban en los frisos de los edificios, sino que también servían de modelos a los artistas, y para reproducirlos se empleaba un molde preparado a tal efecto. Los abundantes restos de una misma representación son buena prueba de ello. Las reproducciones se volvían a repasar con la varilla de modelado, como puede apreciarse con claridad, y el propio

autor poseía varias piezas de este tipo. A veces, los modelos se colgaban de una cuerda en los talleres de los artistas, pues algunos tienen un orificio en el centro. Entre estos modelos se encuentran representaciones muy especiales. La supuesta *Sacerdotisa pítica* es una obra de este tipo hecha de arcilla cocida. En las fiestas solemnes que en memoria de Dédalo se celebraban tanto en Beocia como en las ciudades cercanas a Atenas, especialmente en Platea, los artistas exponían públicamente esta clase de modelos.

Del otro tipo de monumentos trabajados en barro, los vasos pintados de los antiguos, nos han quedado obras tanto etruscas como griegas, de las que más adelante mencionaremos varias. La cerámica continuó usándose desde los tiempos más antiguos en oficios sagrados y servicios religiosos, después de que, por el lujo, se hubieran abandonado en la vida civil. Los antiguos empleaban aquellos recipientes pintados en vez de la porcelana, y no se destinaban a uso alguno, sino que servían de adorno, puesto que hay algunos sin fondo.

Como los edificios, también las estatuas fueron antes de madera que de piedra y mármol. Aún hoy se encuentran en Egipto antiguas figuras de madera de sicomoro, de las que hay ejemplares en muchos museos. Pausanias nombra las maderas en que se tallaban las imágenes más antiguas, y todavía en sus tiempos se encontraban estatuas de madera en los lugares más famosos de Grecia. Entre otros, había en Megalópolis, ciudad de Arcadia, una Juno y un Apolo con las Musas, además de una Venus y un Mercurio, éste de Damofón, uno de los artistas más antiguos. También debemos citar una estatua de madera de una sola pieza que se hallaba en el templo de Apolo en Delos y que Píndaro recuerda. Mención especial merecen las estatuas de Hilaira y Febe en Tebas y los caballos de Cástor y Pólux, de ébano y marfil, obra de Dipoeno y Esquilis, discípulos de Dédalo, además de una Diana de Tegea, en Arcadia, de los tiempos más antiguos del arte, y una estatua de Áyax en Salamina. Pausanias cree que las estatuas de madera eran llamadas «dédalos» ya antes de Dédalo. En las ciudades egipcias de Sais y Tebas, había estatuas colosales de madera. Se sabe que en la sexagésimo primera olimpiada se erigieron estatuas de madera a los vencedores; incluso el célebre Mirón, de la época de Fidias, hizo en Egina una Hécate de madera. Y Diágoras, famoso entre los impíos de la Antigüedad, coció su comida con una figura de Hércules porque le faltaba leña. Con el tiempo, las figuras fueron doradas, lo que acabaron haciendo tanto los egipcios como los griegos. Gori poseía dos de estas figuras egipcias doradas. En Roma, una *Fortuna Virilis* de tiempos del rey Servio Tulio, probablemente de un artista etrusco, aún fue venerada por los primeros emperadores romanos.

Ya en los tiempos más antiguos de los griegos se tallaba el marfil, y Homero habla de empuñaduras y vainas de espada, y hasta de camas y otros muchos objetos hechos de este material. Los tronos y sitiales de los primeros reyes y cónsules de Roma eran también de marfil, y todo romano que alcanzaba cierta dignidad para gozar de este honor, poseía su propio sitial de marfil. En sillas como éstas se sentaba

todo el consejo cuando los *rostris* pronunciaban un discurso fúnebre en el mercado romano. Hasta las liras de los antiguos estaban hechas de marfil. En Grecia existían unas cien estatuas de marfil y oro, en su mayoría de época más antigua y tamaño mayor que el natural: incluso en un pequeño lugar de Arcadia se encontraba un hermoso Esculapio, y en pleno camino a Pelene, en Acaya, la imagen de Palas en un templo dedicado a ella, ambas figuras de marfil y oro. En un templo de Cícico, en el que las junturas de las piedras se habían decorado con molduras de oro, se alzaba un Júpiter de marfil coronado por un Apolo de mármol. También en Tívoli existía un Hércules semejante. Herodes Ático, el célebre y rico orador de la época de los Antoninos, hizo colocar en el templo de Neptuno en Corinto un carro con cuatro caballos dorados cuyos cascos eran de marfil. Entre tantos descubrimientos no se ha hallado nunca la más mínima huella de marfil en una estatua, a excepción de algunas figuritas muy pequeñas, porque el marfil se calcina dentro de la tierra, como los dientes de los animales, excepto los del lobo. En Tirinto, de Arcadia, existía una Cibeles de oro cuyo rostro se había confeccionado con dientes de hipopótamo.

La primera piedra empleada para esculpir estatuas parece haber sido la misma con la que se levantaron los edificios más antiguos de Grecia, como el templo de Júpiter en Élide, y que era una especie de toba blanquecina. Plutarco recuerda un Sileno hecho con esta piedra. En Roma se empleaba también el travertino, del que están hechas una estatua consular que se encuentra en la villa del cardenal Alejandro Albani, otra que se halla en el palacio Altieri, en Campitelli, que aparece sentada con una tabla sobre las rodillas, y una figura femenina, como las anteriores de tamaño natural, con un anillo en el dedo índice, conservada en la villa del marqués de Belloni. Éstas son las tres figuras de esta piedra que se hallan en Roma. Las figuras hechas con esta sencilla piedra solían estar alrededor de las tumbas.

En un principio, se hacían de mármol la cabeza, las manos y los pies de figuras de madera, y así están hechas una Juno y la Venus de Damofón, uno de los más célebres artistas de aquellos primeros tiempos. Esta combinación se usaba todavía en tiempos de Fidias, pues su Palas de Platea está hecha así. Las estatuas que sólo tenían de piedra las partes extremas recibían el nombre de *acrolithi*, una palabra cuyo significado no encontraron ni Salmasio ni otros. Plinio afirma que hasta la quincuagésima olimpiada no se comenzó a trabajar el mármol, refiriéndose probablemente a las figuras enteras. En ocasiones, las estatuas de mármol eran vestidas con prendas verdaderas, como una Ceres de Bura, en Acaya. Un Esculapio muy antiguo de Sición estaba también vestido. Esto fue luego motivo para pintar una vestimenta en figuras de mármol, como se puede apreciar en una Diana hallada en Herculano el año 1760. Mide cuatro palmos y tres pulgadas y media, y su cabeza no es idealista, sino que representa a una persona concreta. Sus cabellos son rubios y el corpiño, blanco, igual que las faldas, éstas rodeadas de tres franjas; la inferior, estrecha y dorada, la central, más ancha, de color y con flores blancas y volutas pintadas, y la tercera del mismo tono. La estatua que, en Virgilio, Coridón promete a

Diana sería de mármol, pero con borceguíes rojos. Ya los más antiguos escultores griegos trabajaban la piedra negra, fuese mármol o basalto. Una Diana de Ambriso, en la región de Fócida, esculpida por un artista egineta, era de esta piedra. Tanto los griegos como los egipcios trabajaban con basalto verdadero, de lo cual trataremos más adelante.

Si creemos a Pausanias, en Italia se hicieron estatuas de bronce mucho antes que en Grecia. Nombra éste a Reco y a Teodoro de Samos como los primeros artistas en este tipo de escultura. El último había tallado la famosa piedra de Polícrates, quien, en tiempo de Creso, alrededor de la sexagésima olimpiada, era señor de la isla de Samos. Sin embargo, los escritores de la historia de Roma nos dicen que ya Rómulo hizo colocar su estatua coronada por la Victoria sobre un carro con cuatro caballos, todo de bronce. El carro con los caballos procedía de un botín obtenido en la ciudad de Camerino. Esto debió de ocurrir tras el triunfo sobre los fidenatas, en el séptimo año de su gobierno, o sea, en la octava olimpiada. Según informa Plutarco, la inscripción de dicha obra estaba en letras griegas, pero, como la escritura romana se asemejaba a la más antigua griega, como indica Dioniso en otra ocasión, podría ser un trabajo de un artista etrusco. Se nos habla también de una estatua de bronce erigida a Horacio Cocles y de otra ecuestre a la famosa Clelia, ambas de los comienzos de la República romana, y de que, cuando Espurio Casio fue castigado por sus actividades contra la libertad, se hicieron, de sus bienes confiscados, estatuas de bronce dedicadas a Ceres. Pero, por otra parte, sabemos por otras noticias que, en la época de Creso, los griegos ya hacían en Lidia enormes obras en toda clase de metales. El gran vaso de plata que dicho rey regaló al templo de Delfos tenía una capacidad de seiscientas medidas, y el maestro autor del mismo era el mencionado Teodoro. Y para obsequiar a Creso, los espartanos hicieron un vaso de metal con una capacidad de trescientas medidas y adornado con toda clase de animales. Pero ya bastante tiempo antes se hicieron en Samos tres figuras colosales, de seis codos de altura cada una, que se apoyaban en una rodilla y sostenían un gran vaso, que era de bronce como las figuras. Era el diezmo de las ganancias producidas por la navegación de los samios a Tartesos, más allá de las Columnas de Hércules. El primer carro de bronce con cuatro caballos de que nos hablan los griegos lo hicieron los atenienses después de la muerte de Pisístrato, transcurrida la septuagésimo sexta olimpiada, y fue colocado ante el templo de Palas. Las estatuas de bronce solían tener su basa también de metal. En la Antigüedad, se erigieron estatuas de oro a algunas divinidades, pero con mayor frecuencia a emperadores romanos, como atestiguan, además de los escritores, algunas inscripciones.

El arte de tallar la piedra tiene que ser muy antiguo, ya que era conocido por pueblos muy alejados. Se dice que los griegos empezaron a utilizar como sello la madera carcomida, y en el Museo Stosch encontramos una piedra grabada que imita los cursos de esta madera y que parece haber servido de sello; pero no sabemos cuánto duró este uso. Los egipcios alcanzaron gran perfección en esta clase de arte,

como puede demostrarnos la Isis que se halla en el susodicho museo, de la cual trataremos en el próximo capítulo. También los etíopes tenían sellos labrados en piedra, que tallaban sirviéndose de otra piedra más dura. Pero de esta modalidad de arte trataremos con más detenimiento en cada uno de los capítulos siguientes. Cuán frecuentes eran entre los antiguos los trabajos en piedras preciosas, puede verse, sin necesidad de otras informaciones, en los dos mil vasos para beber que Pompeyo halló en el tesoro de Mitrídates.

Después de lo dicho sobre el origen del arte y de la materia en él empleada, este estudio debe pasar a considerar, como tercera sección de este capítulo, la influencia del cielo en el arte, lo cual nos permitirá ahondar en las diferencias artísticas entre los pueblos que produjeron obras de arte. Con la influencia del cielo nos referimos a la influencia de la distinta localización de los países, de su clima y su alimentación, en la cultura de sus habitantes, y no menos al modo de pensar de éstos. El clima, dice Polibio, forma las costumbres de los pueblos, su aspecto y su color.

Respecto a lo primero, o sea, la cultura de los hombres, nuestros ojos nos convencen de que el rostro refleja siempre no sólo el alma, sino a menudo también el carácter de la nación. Así como la naturaleza ha separado grandes reinos y países mediante montañas y ríos, ha sido también la diversidad de éstos lo que ha marcado con sus características a los habitantes de esos países, y, en países muy distantes, la diferencia se aprecia incluso en otras partes del cuerpo y en la estatura. Las especies animales no se diferencian más que los hombres según las características del país que habiten, y algunos han llegado a observar que los animales tienen las mismas peculiaridades que los habitantes humanos de sus territorios. Las formas del rostro son tan distintas como las lenguas e incluso los dialectos de las mismas, que son producto de los órganos vocales, por lo que, en países fríos, los nervios de la lengua han de ser más rígidos y menos raudos que en tierras más calurosas, y si a los groenlandeses y a diversos pueblos de América les faltan letras, tiene que ser por este motivo. A esto se debe que todos los idiomas septentrionales tengan más palabras monosílabas y estén sobrecargados de consonantes, cuya unión y pronunciación resulte difícil, y en parte imposible incluso, a otras naciones. Un célebre escritor ha llegado a buscar la diferencia entre los dialectos de la lengua italiana en la distinta formación del órgano vocal y de sus tejidos. Por este motivo, dice, tienen los lombardos, nacidos en regiones más frías de Italia, una pronunciación más ruda y abreviada; los toscanos y romanos hablan en un tono mesurado, y los napolitanos, que gozan de un clima más cálido, hacen sonar las vocales más que aquéllos y hablan con la boca más abierta. Quienes conocen muchas naciones, las distinguen con igual acierto y seguridad por la forma del rostro como por el lenguaje. Como el hombre ha sido siempre el más noble modelo del arte y de los artistas, éstos han dado en cada país a sus figuras la fisonomía propia de su nación. El que el arte adoptara en la Antigüedad la figura precisa de los hombres de entonces, lo demuestran en tiempos recientes las mismas proporciones entre aquélla y éstos. Alemanes, holandeses y

franceses, cuando no salen de su país y de su ambiente natural, son tan reconocibles en sus pinturas como los chinos y los tártaros. Rubens, después de permanecer largos años en Italia, seguía dibujando sus figuras como si nunca hubiese salido de su patria.

La fisonomía de los egipcios actuales la encontraríamos ahora en las figuras de su antiguo arte, pero el parecido entre la naturaleza y su imagen no es ya el que fue. Pues si la mayoría de los egipcios fuesen tan recios y gruesos como se describe a los habitantes de El Cairo, de sus figuras antiguas no podríamos inferir la constitución de sus cuerpos en los tiempos antiguos, que parece haber sido lo contrario de la de los actuales. Pero hay que notar que ya los antiguos describían a los egipcios como hombres de cuerpos recios y gruesos. El cielo es siempre el mismo, pero el país y sus habitantes pueden cambiar de forma. Pues si se considera que los actuales habitantes de Egipto son de un tipo extranjero que introdujo además su propia lengua y un culto religioso, una forma de gobierno y un modo de vida que eran totalmente opuestos a la condición anterior, se comprenderá que la constitución de los cuerpos sea distinta. La increíble población del antiguo Egipto hacía que sus hombres fuesen comedidos y laboriosos; su principal ocupación era la agricultura, y su alimentación se componía más de frutos que de carne, lo que impedía que sus cuerpos abundaran en carnes. Pero los actuales habitantes de Egipto se adormecen en la pereza y buscan sólo vivir en vez de trabajar, lo cual es causa de la voluminosisdad de sus cuerpos.

Esta misma observación puede hacerse sobre los griegos actuales. Pues no hace falta recordar que la raza griega se mezcló con la semilla de los muchos pueblos que se establecieron en sus tierras, y así se comprende fácilmente que su constitución, su educación, su enseñanza y su modo de pensar actuales hayan podido influir también en su figura. Mas, a pesar de estas circunstancias desfavorables, aún hoy la raza griega es famosa por su belleza y, cuanto más se acerca la naturaleza al cielo griego, más bella, noble y vigorosa se muestra en su producción de tipos humanos. De ahí que en las más bellas regiones de Italia veamos pocas facciones sólo esbozadas, indefinidas o fútiles, como sucede frecuentemente al otro lado de los Alpes, sino que combinan lo noble y lo vivaz, siendo la forma del rostro casi siempre grande y plena, y sus partes, concordantes. Esta admirable conformación está tan extendida, que la cabeza del hombre más insignificante de la plebe podría figurar en la pintura de historia más sublime, y entre las mujeres de este estamento no sería difícil encontrar, incluso en los lugares más humildes, la imagen para una Juno. Nápoles, que goza más que otras regiones de Italia de un cielo benévolo y de un clima más equilibrado y templado por hallarse muy cerca del punto de latitud en que se encuentra la propia Grecia, ofrece con frecuencia formas y tipos que bien podrían servir de modelos para un bello ideal y que, respecto a la forma de los rostros, singularmente por las partes bien trazadas y armónicas se podría decir que parecen creados para la escultura.

Quien nunca haya visto esta nación, podrá inferir de su delicadeza, que aumenta cuanto más cálido es el clima, la vivacidad de su espíritu. Los napolitanos son más refinados y astutos que los romanos, y los sicilianos, más que los primeros, pero los

griegos sobrepujan a los mismos sicilianos. Ya dijo Cicerón que, cuanto más puro y claro es el aire, más sutiles son las cabezas.

La alta belleza, que no estriba solamente en una piel suave, en un color lozano, en unos ojos chispeantes o lánguidos, sino en la constitución y en la forma, es, pues, más abundante en los países que gozan de un clima benigno. El que sólo los italianos puedan pintar y esculpir la belleza se debe, como dice un distinguido escritor inglés, a las bellas imágenes que ofrece el país, las cuales explican parte de esa capacidad, que puede adquirirse más fácilmente gracias a su contemplación cotidiana. Con todo, la belleza perfecta era rara incluso entre los griegos, y en Cicerón comenta Cota que, en su tiempo, de la multitud de jóvenes de Atenas, sólo algunos eran verdaderamente bellos. Hasta qué punto un clima favorable puede contribuir a crear la belleza, lo demuestra también la particular hermosura del sexo femenino en Malta, pues en esta isla no hay invierno.

La más hermosa raza griega, particularmente en lo que se refiere al color, tuvo que vivir bajo el cielo jónico, en Asia Menor, bajo el mismo cielo que produjo y entusiasmó a Homero. Lo mismo atestiguan Hipócrates y Luciano; incluso un observador viajero del siglo XVI no alcanzó a ensalzar lo suficiente la belleza del sexo femenino de aquellas tierras, su suave y blanca piel y sus sanos y frescos colores. En esta región y en las islas del archipiélago, el cielo es, por la latitud, más despejado, y el clima, equilibrado entre el frío y el calor, más estable y permanente que en la propia Grecia, sobre todo que en sus regiones próximas al mar, muy expuestas, como toda la costa meridional de Italia y de otros países que se hallan frente a la ardiente línea de África, al viento sofocante que de allí llega. Este viento, que los griegos llamaban λιψ, los romanos *africus* y ahora se llama siroco, oscurece y desluce el aire con sus vapores pesados y ardientes, lo hace insano y debilita toda la naturaleza, sean hombres, animales o plantas. La digestión se dificulta cuando reina ese viento, y tanto el espíritu como el cuerpo se disgustan y se sienten sin fuerzas para actuar. Es así muy comprensible el efecto de este viento sobre la belleza de la piel y del color. En los habitantes más próximos a la costa, hace que su piel sea fosca y amarillenta, más común en los napolitanos, principalmente los de la capital, encerrados entre angostas calles y altas casas, que entre los habitantes del campo. Este mismo color tienen los habitantes de localidades de las costas mediterráneas, en los Estados Pontificios, en Terracina, Nettuno, Ostia, etc. Sin embargo, los pantanos, que en Italia producen aires malsanos y mortales, no parecen haber emitido vapores perjudiciales en Grecia, puesto que Ambracia, por ejemplo, famosa y bien construida ciudad, se encontraba entre pantanos y tenía un solo acceso.

La mejor demostración de la forma admirable de los griegos y de todos los actuales levantinos es que entre ellos no se encuentran narices achatadas, que es la peor desfiguración de un rostro. Escalígero hizo esta observación de los judíos, y los judíos de Portugal parecen tener, en su mayoría, nariz aguileña, de ahí que allí llamen judía a esta clase de nariz. Vesalio observa que las cabezas de los griegos y de los

turcos presentan un óvalo más bello que las de los alemanes y los neerlandeses. También hay que considerar aquí que la viruela es menos peligrosa en los países cálidos que en los fríos, donde las epidemias causan tantos estragos como la peste. Por eso, en Italia apenas se encontrarán diez personas entre mil que lleven marcas casi imperceptibles de la viruela.

Tan sensible y comprensible como la influencia del cielo en la constitución es la influencia de ésta en el modo de pensar, al cual contribuyen también las circunstancias exteriores, particularmente la educación, la situación y el gobierno de un pueblo. La forma de pensar tanto de los países orientales y meridionales como de los griegos se revela en las obras de arte. En aquéllos, las expresiones de las figuras son tan vivaces y fogosas como el clima de las tierras que habitan, y el vuelo de sus pensamientos traspasa muchas veces las fronteras de lo posible. En tales cerebros se formaron las fantásticas figuras de los egipcios y de los persas, que unían en una sola forma las más dispares naturalezas y géneros de los seres, y cuyos artistas buscaban más lo extraordinario que lo bello.

Por el contrario, los griegos, que vivían bajo un cielo y un gobierno templados y habitaban un país que, se decía, Palas había elegido frente a otros para que los griegos lo habitaran por la suavidad de sus estaciones, tenían conceptos e imágenes de tan rico colorido como su lenguaje. Sus poetas, empezando por Homero, no sólo hablan a través de imágenes, sino que también ofrecen y pintan imágenes que muchas veces se encuentran en una única palabra, dibujándolas con su sonido y dándoles los más vivos tonos. Su imaginación no era exagerada, como en aquellos otros pueblos, y sus sentidos, actuando sobre su sutilmente conformado cerebro a través de ágiles y sensibles nervios, descubrieron de una vez las diversas cualidades de un tema y se dedicaron con preferencia a la contemplación de lo bello en él.

Entre los griegos de Asia Menor, cuya lengua se había hecho más rica en vocales y más suave y musical desde que emigraron de Grecia precisamente por gozar allí de un cielo más favorable que todos los demás griegos, este mencionado cielo despertó e inspiró a los primeros poetas. La sabiduría filosófica griega se formó en ese suelo, y también de aquella tierra eran sus primeros historiadores. Incluso Apeles, el pintor de la gracia, nació bajo aquel cielo voluptuoso. Mas estos griegos, que no pudieron defender su libertad del poder vecino de los persas, no estuvieron en condiciones de erigir Estados independientes y fuertes, como los atenienses, de ahí que las artes y las ciencias no encontraran en el Asia jónica su mejor sitio. Pero en Atenas, donde, después de expulsados los tiranos, se instauró un régimen democrático en el cual participaba todo el pueblo, el espíritu de cada ciudadano y la propia ciudad se elevaron por encima de todos los griegos. El buen gusto se hizo general, y los ciudadanos adinerados se ganaban la consideración y el aprecio de sus conciudadanos y se cubrían de gloria como patrocinadores de magníficos edificios públicos y obras artísticas, y todo afluía hacia aquella ciudad, tan poderosa y grande, como los ríos al mar. Junto con las ciencias se establecieron las artes; aquí encontraron su más noble

asiento, partiendo luego de Atenas hacia otros países. Que las causas señaladas explican el desarrollo de las artes en Atenas, lo demuestran circunstancias parecidas en Florencia, pues fue allí donde, en tiempos más recientes, las ciencias y las artes empezaron a iluminarse después de una larga oscuridad.

Para juzgar las capacidades naturales de los pueblos, y aquí especialmente de los griegos, no hay que tener en cuenta sólo la influencia del cielo, sino también la educación y el gobierno. Pues las circunstancias exteriores no influyen menos en nosotros que el aire que nos envuelve, y la costumbre tiene tanto poder sobre nosotros, que llega a modelar de una manera particular el cuerpo y los sentidos que la naturaleza ha creado en nosotros, como lo demuestra el hecho de que a un oído acostumbrado a la música francesa no lo conmueve ni la más delicada música italiana.

A esto mismo se debe la diferencia existente también entre los pueblos de Grecia, que Polibio indica en referencia a su forma de llevar la guerra y a su valentía. Los tesalios eran buenos guerreros cuando podían atacar en pequeños grupos, pero no resistían una batalla formal y ordenada. Lo contrario sucedía con los etolios. Los cretenses eran incomparables en las emboscadas y en acciones que requiriesen astucia, o cuando interesaba dañar al enemigo, pero no se podía recurrir a ellos cuando todo dependía del valor. Lo contrario sucedía con los aqueos y los macedonios. Los arcadios seguían todos su antiquísima ley de aprender música y cultivar este arte hasta los treinta años con el fin de dulcificar los ánimos y costumbres, que de otro modo, en su montañosa región de rudo cielo, hubiesen sido tercos y agrestes. Y esto hizo de ellos los más leales y de mejores costumbres entre todos los griegos. Sólo los cinetios, que se apartaron de estos conceptos y no quisieron aprender ni cultivar la música, volvieron a su natural salvajismo y fueron aborrecidos por todos los griegos.

En los países en que, además de la influencia de su cielo, actúan algunas sombras de la antigua libertad, el modo de pensar actual es muy semejante al de tiempos pasados. Esto se pone de manifiesto aún en Roma, donde la plebe goza de licenciosa libertad, a pesar del gobierno eclesiástico. Aún hoy sería posible reunir de entre ellos un tropel de guerreros belicosos e intrépidos, capaces de enfrentarse a la muerte como hicieron sus antepasados, y las mujeres de la plebe de costumbres menos degeneradas muestran aún hoy el mismo corazón y coraje de las antiguas romanas. Podríamos citar como prueba ciertas características extraordinarias si nuestra labor lo permitiese.

El admirable talento artístico de los griegos se refleja aún hoy en el gran talento casi general de los hombres de las regiones italianas más cálidas. Y en esta capacidad domina la imaginación, así como en los reflexivos británicos domina la razón sobre la imaginación. Ya dijo alguien, y no sin motivo, que los poetas de más allá de las montañas hablan mediante imágenes, pero que ofrecen pocas. También hay que reconocer que las asombrosas y a veces horribles imágenes que muestran la grandeza de Milton, no son motivos para un pincel noble y no se prestan en absoluto a ser

pintadas. Las descripciones de Milton, con la excepción de su Amor en el Paraíso, son como Gorgonas bellamente pintadas, todas parecidas y todas horribles. Las imágenes de otros muchos poetas son grandes para el oído y pequeñas para el entendimiento. Pero en Homero todo es pintura y ha sido ideado y creado para la pintura. Cuanto más cálidas son las regiones de Italia, mayores talentos producen y más febril es la imaginación, y los poetas sicilianos están llenos de imágenes extraordinarias, nuevas e inesperadas. Pero esta ardiente imaginación no es furiosa ni arrebatada, sino equilibrada como el temperamento de estos hombres y como el clima de esas tierras, más estable que en países más fríos, pues la naturaleza fomenta en ellas más frecuentemente que en éstos una venturosa flema.

Cuando hablo de la capacidad natural de esta nación para el arte, no estoy excluyendo esta capacidad en algunas o muchas personas de otros países, lo cual sería ir contra las evidencias de la experiencia. Pues Holbein y Alberto Durero, los padres del arte alemán, han demostrado asombroso talento en su arte y, de haber podido aprender de los antiguos, como Rafael, Correggio y Tiziano, hubiesen sido tan grandes como éstos o quizá los hubiesen superado. Pues tampoco Correggio hubiese alcanzado su grandeza de no haber tenido conocimiento de la Antigüedad: su maestro, Andrea Mantegna, la conocía, y entre sus dibujos los hay que reproducen estatuas antiguas de la gran colección del cardenal Alejandro Albani. A esto se debe que Feliciano le dedicase una colección de inscripciones antiguas. En esta noticia, Mantegna era completamente desconocido para Burmann, mayor que él. Si la falta de pintores entre los ingleses, que no pueden citar ni un solo hombre famoso, y entre los franceses, con excepción de unos pocos que, a pesar de los abundantes medios, se hallan casi en las mismas condiciones que los primeros, se debe a los motivos ya indicados, es algo que dejo al juicio de otros.

Creo que, con estos conocimientos generales sobre el arte y las razones de sus diferencias en los diversos países, he preparado al lector para entender este tratado del arte en determinados pueblos.

Capítulo segundo
Del arte entre los egipcios, los fenicios y los persas

Sección primera. Del arte de los egipcios

Los egipcios no se alejaron mucho de su estilo artístico más antiguo, y éste nunca pudo alcanzar entre ellos la altura que alcanzara entre los griegos. La causa de ello debe buscarse, en parte, en la constitución de sus cuerpos, en parte, en su modo de pensar, y no menos en sus singulares usos religiosos y leyes, así como en la consideración en que se tenía a los artistas y en la ciencia de éstos. La primera parte de esta sección se detiene en este aspecto de los egipcios, la segunda trata de su estilo artístico, o sea, del dibujo e indumentaria de sus figuras, y en la tercera parte se hablará de la elaboración de sus obras.

La primera de las causas de la peculiaridad artística egipcia se halla en su propia cultura, que carecía de aquellas cualidades que pudieran suscitar en los artistas ideas de la belleza superior. La naturaleza había sido con ellos menos favorable que con los etruscos y los griegos, como lo demuestra cierta configuración achinada que presentan, como propia y particular, las estatuas, los obeliscos y las piedras grabadas. Sus artistas apenas podían buscar la variedad. El mismo aspecto tienen las cabezas de las personas pintadas sobre momias, que, como en los etíopes, imitaban exactamente los rasgos del muerto, pues en la preparación de los cadáveres los egipcios procuraban conservar todos los detalles que pudiesen contribuir a hacerlos reconocibles, incluidas las pestañas. Es posible que la costumbre etíope de pintar la imagen de los difuntos sobre sus cuerpos viniese de los egipcios, que durante el reinado de Psamético emigraron a Etiopía en número de 240.000, introduciendo allí sus usos y costumbres. Además hay que observar aquí que los egipcios fueron gobernados por dieciocho reyes etíopes, cuyo gobierno data de los tiempos más antiguos de Egipto. Además, la piel de los egipcios era de color castaño oscuro, el mismo que se daba a las cabezas de las momias pintadas[1].

Se afirma también, a partir de una observación de Aristóteles, que los egipcios tenían las tibias curvadas hacia fuera, y es posible que los que limitaban con los etíopes tuvieran, como ellos, narices achatadas. Sus figuras femeninas tienen, a pesar de su delgadez, senos demasiado exuberantes y, dado que, según el testimonio de un padre de la Iglesia, los artistas egipcios imitaban la naturaleza tal como la encontraban, de sus figuras se puede inferir la hechura del sexo femenino en este país. La configuración de los egipcios les permitió muy probablemente gozar, como dijo Heródoto, de una salud superior a la de los demás pueblos, sobre todo los habitantes del Alto Egipto, como puede colegirse del hecho de que a las incontables

cabezas de momias egipcias que vio el príncipe Radzivil no les faltaba un solo diente y no tenían siquiera piezas careadas. La citada momia de Bolonia demuestra, además, que hubo hombres de extraordinaria estatura, pues la longitud de ese cuerpo es de once palmos romanos.

En cuanto al segundo tema, el del carácter y el modo de pensar de los egipcios, éstos no parecían ser un pueblo dado a la alegría y a los placeres. La música, con la que los griegos más antiguos trataban de hacer más agradables las leyes y con la que ya en tiempos anteriores a Homero se organizaban concursos, no se practicaba en Egipto. Se presume incluso que la música estaba prohibida, como se asegura también de la poesía. Según Estrabón, ni en los templos ni durante los sacrificios se tocaba instrumento alguno. Pero esto no excluye totalmente la música de Egipto, o bien se refiere sólo a las épocas más remotas, pues sabemos que las mujeres transportaban a Apis por el Nilo con música, y, tanto en el mosaico del templo de la Fortuna de Palestrina como en dos pinturas de Herculano, hay representados egipcios tocando instrumentos.

Este temperamento fue la causa de que los egipcios excitaran su imaginación y animasen su espíritu con medios enérgicos. La melancolía de esta nación produjo, además, los primeros eremitas, y un escritor más moderno dice haber leído en algún lugar que a fines del siglo IV existían, sólo en el Bajo Egipto, más de setenta mil monjes.

Los egipcios querían estar sujetos a severas leyes y no podían vivir sin un rey, cosa que tal vez fuese el motivo de que Homero hablase del amargo Egipto. Sus pensamientos pasaban indiferentes ante lo natural, pero se ocupaban con lo misterioso.

En sus usos y ritos religiosos, los egipcios mantuvieron una estricta observancia del orden originalmente establecido incluso bajo los emperadores romanos, y aun entonces persistía la enemistad entre una ciudad y otra por causa de sus dioses. La noticia que algunos autores posteriores atribuyen a Heródoto y a Diodoro de que Cambises había suprimido el culto religioso egipcio, así como su manera de embalsamar a los muertos, es totalmente falsa, puesto que después de aquella época hasta los griegos preparaban los cadáveres a la manera egipcia, como he señalado en otro lugar a propósito de la momia con la palabra ЄΥ+ΥΧΙ en el pecho que antes se hallaba en la casa Della Valle en Roma y ahora entre las Antigüedades Reales de Dresde. Como los egipcios se habían sublevado bajo Darío, sucesor de Cambises, es de suponer que regresaran a sus costumbres, aunque las medidas arriba citadas fuesen ciertas.

El hecho de que los egipcios conservasen sus ritos religiosos aun bajo los emperadores romanos, lo atestigua también la estatua de Antinoo en el Campidoglio, hecha en el estilo de las estatuas egipcias y que había sido honrada, como él mismo en este país, sobre todo en la ciudad de su nombre, Antinoea. Otra figura semejante de mármol y, como aquélla, de tamaño algo mayor que el natural se encuentra en los

jardines del Palacio Barberini, y una tercera, de unos tres palmos de altura, en la Villa Borghese. Estas figuras presentan una postura rígida, con los brazos caídos, al estilo de las más antiguas figuras egipcias. Se ve que, para conseguir que la imagen de Antinoo fuese venerada por los egipcios, Adriano tuvo que darle una forma que agradase a éstos, y como este Antinoo, que estaba en Tívoli, debieron de ser las estatuas del mismo en Egipto.

A esto se añadía la aversión de este pueblo hacia todas las costumbres extranjeras, especialmente las griegas, sobre todo antes de la dominación griega, y esta aversión tuvo que hacer a sus artistas totalmente indiferentes al arte de otros pueblos. Esto detuvo el desarrollo de las ciencias y las artes. Así como los médicos no podían prescribir otros remedios que los establecidos en sus libros sagrados, los artistas no podían apartarse del antiguo estilo, pues las leyes restringían el espíritu a la mera imitación de sus antepasados y no les permitían ninguna innovación. Por eso comenta Platón que las estatuas que en su época se hacían en Egipto no eran, ni en la forma ni en cualquier otro aspecto, distintas de las que ya tenían mil años o más[2]. Esto debe entenderse así de las obras que habían realizado artistas nativos anteriores a la época de gobierno de los griegos.

Otra de las causas de las características indicadas del arte en Egipto es, por último, la ciencia de los artistas y la estima en que se tenía a éstos, pues se consideraba a los artistas iguales a los artesanos, que además pertenecían al estamento más bajo. Nadie elegía el arte por innata inclinación o por algún impulso especial, limitándose el hijo a aprender el oficio del padre, como sucedía en todos los gremios y estamentos sociales, y así colocaba uno el pie en la huella del anterior, de modo que nadie parece haber dejado un rastro que pudiese considerar propio. En consecuencia, no pudo haber en Egipto diversas escuelas artísticas como las hubo entre los griegos. En esta situación, los artistas no podían tener ni la educación ni las condiciones capaces de elevar su espíritu y aventurarlo a las alturas del arte, y si producían algo extraordinario, no podían esperar ni favores ni honores. Por ello, la palabra *escultor* encuentra su verdadero y primer significado en los maestros que hicieron las estatuas egipcias, los cuales se limitaban a esculpir sus figuras conforme a las formas y medidas establecidas, y a los que la ley que les impedía apartarse de ellas no debió resultarles dura. Sólo se ha conservado el nombre con pronunciación griega de un único escultor egipcio; se llamaba Memnón y había hecho tres estatuas para la entrada de un templo de Tebas, una de las cuales era la mayor de todo Egipto.

En lo que respecta a la ciencia de los artistas egipcios, hay que decir que les faltó una de las piezas más importantes del arte, cual es el conocimiento de la anatomía, una ciencia que no se cultivó, ni fue siquiera conocida, en Egipto, como tampoco en China. El respeto a los muertos jamás les habría permitido la disección de los cadáveres y, como informa Diodoro, hacer un solo corte en ellos se consideraba un crimen. De ahí que el *parasquista,* como lo llamaban los griegos, el que practicaba algunos cortes en el cuerpo para proceder al embalsamamiento, tuviera que salir

huyendo apenas concluida su labor para protegerse de las maldiciones y las piedras que le lanzaban los parientes del difunto y otros asistentes. Los escasos conocimientos que de anatomía tenían los escultores egipcios vienen efectivamente demostrados no sólo en algunas partes del cuerpo incorrectamente colocadas; también de los músculos y los huesos poco marcados se infiere la ausencia de conocimientos sobre ellos; de esto hablaré más adelante. La anatomía no iba en Egipto más allá de las partes internas o las vísceras, y aun esta limitada ciencia, que dentro del gremio se transmitía de padres a hijos, era probablemente un secreto para los que no pertenecían a él, pues nadie más que sus miembros podía presenciar la preparación de los cadáveres. En las figuras egipcias se observan también ciertas desviaciones de la naturaleza, como las orejas de algunas cabezas, que se hallan más altas que la nariz, como se aprecia, entre otras figuras, en las de las esfinges. En una cabeza de la Villa Altieri, mencionada más adelante, con ojos incrustados, las orejas están a la misma altura que los ojos, es decir, los lóbulos de las orejas están casi en línea recta con los ojos.

* * *

La segunda parte de esta sección sobre el estilo del arte de los egipcios, que versa sobre el dibujo del desnudo y la vestimenta de sus figuras, está dividida en tres apartados. En los dos primeros, tratamos del estilo más antiguo en la escultura egipcia y luego del estilo posterior, y, en el tercero, de las imitaciones de obras egipcias que hicieron los artistas griegos. Más abajo intentaré aclarar que las auténticas obras antiguas de Egipto son de dos tipos, y que en su arte hay que separar dos épocas distintas: la primera duró, probablemente, hasta que Cambises conquistó Egipto, y la segunda, mientras los egipcios nativos trabajaron en la escultura bajo el gobierno persa y, más tarde, bajo el griego. Pero es de suponer que las imitaciones de obras egipcias se hicieron todas bajo el emperador Adriano. En cada uno de estos tres apartados trataremos, primero, del dibujo del desnudo y, en segundo lugar, de la vestimenta de las figuras.

En el estilo más antiguo, el dibujo del desnudo muestra unas claras y comprensibles peculiaridades que no sólo se diferencian del dibujo de otros pueblos, sino también del estilo posterior de los propios egipcios. Estas diferencias se encuentran y se definen tanto en el contorno o el dintorno de la figura en general como en el dibujo y formación de cada uno de sus miembros en particular. La característica más destacada y general del dibujo del desnudo en este estilo es la línea recta o el contorno de las figuras en líneas nada exuberantes y moderadamente curvas. Este mismo estilo se encuentra en la arquitectura y sus ornamentaciones. De ahí que a sus figuras les falten la gracia (divinidades como ésta eran desconocidas para los egipcios) y el colorido, como dice Estrabón de sus edificios. La postura de las figuras es rígida y forzada, pero ninguna de las que se han conservado tiene los pies muy juntos y colocados paralelamente, como parecen querer indicar algunos

antiguos escritores y como lo están en algunas figuras etruscas. Tampoco las dos colosales estatuas que se hallan no lejos de las ruinas de Tebas muestran así los pies, según los últimos y autorizados informes. Los pies verdaderamente antiguos están paralelos y no apuntan hacia fuera, pero guardando su paralelismo uno se adelanta al otro. En una figura masculina egipcia de catorce palmos de altura que se encuentra en Villa Albani, la distancia de un pie a otro es de más de tres palmos. Los brazos penden rectos y muy juntos a los dos lados del cuerpo y, como consecuencia, no hay en tales figuras acción alguna que el movimiento de los brazos y de las manos pueda expresar. Esta inmovilidad no debe tomarse como demostración de la torpeza de los artistas, sino de una regla establecida y aceptada, por la cual las estatuas tenían que ser trabajadas conforme a un patrón que era siempre el mismo, pues la postura dada a las figuras se muestra en obeliscos y en otras obras. Diferentes figuras aparecen sentadas con las piernas cruzadas, o bien apoyándose sobre una rodilla, por lo que se las podría denominar *engonasas*. En esta postura se hallaban los tres *dii nixi* que estaban ante las tres capillas del Júpiter Olímpico en Roma.

En la gran unidad del dibujo de sus figuras quedan poco indicados los huesos y músculos, y nada en absoluto los nervios y venas. Las rodillas, los tobillos y un codo apenas insinuado sobresalen, como al natural. La espalda no es visible, debido a que las estatuas se apoyan en una columna y forman con ella una sola pieza. Sin embargo, el ya citado Antinoo tenía la espalda libre. Los contornos poco curvados de las figuras egipcias son otro de los motivos de su forma estrecha y encogida, según la cual Petronio caracteriza el estilo egipcio en el arte. Las figuras egipcias, sobre todo masculinas, se distinguen también por la extraordinaria estrechez de su cuerpo encima de las caderas.

Las citadas peculiaridades y características del estilo egipcio, tanto los contornos y las formas casi rectilíneas como la escasa indicación de huesos y músculos, sufren una excepción en los animales. Entre éstos cabe mencionar en especial una esfinge de basalto de la Villa Borghese, otra gran esfinge de granito de las Antigüedades Reales de Dresde, dos leones que se hallan junto a las escalinatas del Campidoglio y otros dos en la Fontana Felice. Estos animales se trabajaron con mucho detalle, con una elegante variedad de contornos suavemente conducidos y unas partes en fluida e ininterrumpida conexión. Las grandes articulaciones, que en las figuras humanas aparecen indefinidas, están realizadas en los animales, junto con el fémur y otros huesos, con plástica finura. Claras pruebas de su origen egipcio son los jeroglíficos en la basa de la esfinge de Dresde y los leones que adornan la citada Fontana. De este mismo estilo son también las esfinges del Obelisco Solar en el Campo Marzio, cuyas cabezas demuestran gran apliación y arte. De esta diferencia de estilo entre las figuras humanas y los animales se deduce que, como aquéllas representan divinidades o personas sagradas, tenían que ser realizadas según normas generales, mientras que, con los animales, los artistas tenían mayor libertad para mostrar su gusto. Respecto a las figuras humanas, podríamos imaginarnos el sistema del arte antiguo egipcio como

nos imaginamos los sistemas de gobierno de Creta y Esparta, en los que no estaba permitido apartarse un ápice de las antiguas normas. Los animales no entraban en este severo círculo.

En segundo lugar, hay que observar en el dibujo del desnudo ante todo las partes extremas de las figuras egipcias, es decir, la cabeza, las manos y los pies. En la cabeza vemos que los ojos son planos y oblicuos, y en general no tienen la profundidad de los ojos en las estatuas griegas, sino que están al mismo nivel que la frente; por ello es también plano el hueso frontal, sobre el cual destacan las cejas, que sobresalen de él. Las cejas, los párpados y el borde de los labios están casi siempre marcados con líneas hundidas. En una de las cabezas femeninas más antiguas, de tamaño mayor que el natural y realizada en basalto verdoso, que se halla en la Villa Albani, los ojos son huecos y las cejas están formadas por una raya plana en relieve, cuya anchura es la de la uña del dedo meñique y se extiende hasta la sien, donde termina en ángulo, y del hueso bajo el párpado inferior parte otra línea que acaba también allí de la misma manera. Los egipcios no tenían ninguna idea del suave perfil de las cabezas griegas e imitaban la curva de la nariz de la vulgar naturaleza; los pómulos son pronunciados y salientes, y la barbilla siempre breve, lo cual hace imperfecto el óvalo del rostro. La línea de la boca o las comisuras de los labios, que en su forma natural, por lo menos entre los griegos y europeos, suelen descender en el ángulo de la boca, son ascendentes en las cabezas egipcias. De todas las figuras masculinas de piedra sólo hay una que lleva barba. Es ésta una cabeza de tamaño superior al natural, con busto de basalto, que se encuentra en la Villa Ludovisi. Su barba tiene forma de ladrillo y es completamente plana, y los rizos están aludidos mediante curvas paralelas.

Las manos tienen la misma forma que las de aquellas personas que, sin tenerlas mal hechas, las han descuidado o dejado que se deformen. Los pies se distinguen de los de las figuras griegas en que son más planos y anchos, y en que sus dedos, completamente planos, muestran un leve declive en su longitud y, como los dedos de las manos, no reproducen las articulaciones. Los dedos pequeños de los pies tampoco están curvados hacia dentro, como en las estatuas griegas. Los pies de Memnón no estaban, pues, formados tal como los hizo dibujar Pococke. Es cierto que los niños egipcios iban descalzos y, por lo tanto, sus dedos no sufrían ninguna presión, pero la antedicha forma de los pies no es consecuencia de caminar con los pies desnudos, sino que debe verse también como una conservación de las formas de las primeras esculturas. Las uñas están sólo aludidas con hendiduras angulares, sin la menor curvatura o convexidad.

En las estatuas egipcias del Campidoglio que han conservado los pies, éstos son de diferente longitud, como en el *Apolo de Belvedere.* En una de estas estatuas, cuyo pie derecho soporta su peso, éste es unas tres pulgadas de un palmo romano más largo que el otro. Pero esta diferencia entre ambos pies tiene su razón: se quería dar al pie que soporta el peso y se sitúa más atrasado todo lo que parece perder al quedarse

atrás. El ombligo es, tanto en los hombres como en las mujeres, exageradamente hondo y hueco. Aquí repetiré lo que ya sostuve en el prólogo: que no podemos juzgar por los grabados, pues en las figuras egipcias de Boissard, Kircher, Montfaucon y otros no se halla ninguna de las características del estilo egipcio que aquí citamos. Además, hay que observar cuidadosamente lo que de las estatuas egipcias es en verdad antiguo y lo que es restauración. La parte inferior del rostro de la supuesta *Isis* del Campidoglio (la única de las cuatro estatuas más grandes de aquel lugar que es de granito negro) no es antigua, sino añadida. Hago esta indicación porque pocos saben esto o lo pueden descubrir. También las piernas y los brazos de esta estatua y de otras dos de granito rojo han sido restaurados. Una estatua femenina sentada del Palacio Barberini, que, al igual que otra figura masculina en Kircher, sostiene ante sí un pequeño Anubis en una caja, tiene cabeza nueva.

En esta parte dedicada al dibujo del desnudo, sería oportuno añadir algo que habría que decir, para enseñanza de aquellos que estudian el arte, sobre el particular diseño de las figuras divinas por los egipcios y la representación sensible de sus cualidades y funciones. Pero son tantos los que han tratado de esto, que me limitaré a hacer algunas observaciones.

Poco se ha conservado de las estatuas de aquellas divinidades a las que se daba la cabeza de uno de las animales que veneraban los egipcios. En el Palacio Barberini se encuentra una de estas estatuas, antes mencionada, de tamaño natural y con cabeza de gavilán, que representa a Osiris; otra estatua de igual tamaño y con una cabeza que tiene algo de león, de gato y de perro, se encuentra en la Villa Albani; y en esta misma villa hay una pequeña figura sedente con cabeza de perro; las tres son de granito negruzco. La cabeza de la segunda figura está cubierta en su parte posterior por la común toca egipcia, de muchos pliegues, redondeada por delante y cayendo por detrás unos dos palmos sobre los hombros. Sobre la cabeza se alza perpendicular el llamado *limbus,* aquí de más de un palmo. Con este *limbus* se representaron más tarde las imágenes de los dioses, los emperadores y los santos. A quienes, como Warburton, sostienen que las figuras divinas de este tipo son más recientes que las figuras puramente humanas, podemos asegurarles que las citadas figuras parecen igual de antiguas, si no más, que las de mayor antigüedad del Campidoglio cuya forma humana no ha sido modificada. El *Anubis* de mármol negro del Campidoglio no es obra del arte egipcio, sino que se hizo en tiempos del emperador Adriano.

Estrabón y no Diodoro, como dijo Pococke, habla de un templo de Tebas en cuyo interior no había figuras humanas, sino sólo animales, y Pococke dice haber observado esto mismo en otros templos allí conservados. Mientras tanto, se están hallando más figuras egipcias que, por los atributos que las acompañan, parecen divinidades y cuya forma es completamente humana, que las representadas con cabeza de animal, como lo demuestra, entre otras, la de la famosa *Tabla Isiaca,* conservada en el Museo del Rey de Cerdeña en Turín. En ningún antiguo monumento de este pueblo se encuentra una Isis con cuernos en la cabeza. Sin embargo, las

figuras femeninas del Campidoglio bien podrían representar a esta diosa. Sacerdotisas suyas no pueden ser, ya que en Egipto ninguna mujer ostentaba este cargo. Las figuras masculinas de este mismo lugar pueden ser también sumos sacerdotes de Tebas, donde se encontraban todos ellos. De las alas de las divinidades egipcias hablaremos en el tercer apartado de esta segunda parte. También hay que señalar aquí que ninguna de las figuras de las antiguas obras egipcias de Roma lleva en su mano un sistro, instrumento que tan sólo se ve en el borde de la *Tabla Isiaca*, y aquellos que, como Bianchini, pretenden haberlo visto en más de un obelisco, se equivocan. Ya hablé de esto en otro lugar. Por lo general, los báculos de las divinidades tienen, en vez de pomo, una cabeza de pájaro, tal como los adornaban los egipcios y otros pueblos, como se ve en las figuras sedentes a ambos lados de una gran tabla de granito rojo que encontramos en los jardines del Palacio Barberini, y no en el lugar que se le indicó a Pococke. Este pájaro es probablemente el que los actuales habitantes llaman *abukerdan,* del tamaño de una grulla pequeña. También los griegos portaban báculos adornados con pájaros. Según Heródoto, los de los asirios solían tener tallados una manzana, una rosa, un lirio, un águila u otro objeto. Por lo tanto, el águila que adorna el báculo de Júpiter que Píndaro describe, y que puede verse en un bello altar de la Villa Albani, era una costumbre general.

Las esfinges de los egipcios tienen ambos sexos; por delante son femeninas y tienen cabeza femenina, mientras que por detrás son masculinas, apreciándose allí los testículos. Esto aún no lo ha observado nadie. Yo pude advertir esto en una piedra del Museo Stosch, y así di una explicación a un pasaje, hasta ahora no comprendido, del poeta Filemón, donde habla de esfinges masculinas; además, hemos de tener en cuenta que los artistas griegos también crearon esfinges con barba. Ésta pude observarla en un dibujo de la gran colección del cardenal Alejandro Albani y creí que la pieza que aquel dibujo reproducía se había perdido, pero más tarde apareció en el guardarropa del Palacio Farnesio, y es un relieve de arcilla cocida. Entonces aún no había reparado en los testículos de las esfinges egipcias. Cuando Heródoto llama a las esfinge ἀνδρόσφιγγε, quiere indicar, en mi opinión, sus dos sexos. Especial atención merecen las esfinges a los cuatro lados del vértice del Obelisco Solar, que tienen manos humanas, pero con uñas puntiagudas y curvas de animal de presa. Al comienzo del capítulo se muestra un grabado de una de estas esfinges.

En el segundo apartado sobre el antiguo estilo egipcio, que trata de la vestimenta de sus figuras, quiero primero observar que ésta era principalmente de lino, muy cultivado en el país**[3]**, y la túnica, llamada calasiris y que tenía en su parte inferior una franja ondulada o un borde con muchos pliegues, llegaba hasta los pies. Sobre ella, los hombres se colocaban un manto blanco de paño. Sin embargo, todas las figuras masculinas están desnudas, tanto en estatuas como en los obeliscos y otras obras, y llevaban sólo un calzón que cubría las caderas y el abdomen. Esta prenda tenía pequeños pliegues. Pero como se trata probablemente de figuras divinas, hemos de suponer que, como los griegos, estas figuras se representaban desnudas. O bien

habría que ver representada en ellas la vestimenta más antigua de aquellas tierras, que continuó en uso entre los árabes durante mucho tiempo después, pues éstos no llevaban más que un pedazo de tela y sandalias en los pies.

De este antiguo estilo es la vestimenta de las figuras femeninas, y sólo la distingue un borde resaltado o en relieve en las piernas y en el cuello, como vemos en una supuesta *Isis* del Campidoglio y en otras dos estatuas que también allí se hallan. En los senos de una de ellas, en el punto donde se hallan los pezones, hay grabado un pequeño redondel del que parten múltiples incisiones muy juntas entre sí, como los radios de un círculo, cubriendo cada uno de los pechos y de unos dos dedos de anchura. Esto podría considerarse un adorno caprichoso, pero soy de la opinión de que aquí se reproducen los pliegues de un fino velo que cubre los senos. Pues en una *Isis* egipcia de la Villa Albani, de estilo posterior y más bello, muestra sobre sus senos, que a primera vista parecen desnudos, unos pliegues en relieve casi imperceptibles que se extienden en la indicada dirección desde el centro del pecho. En los cuerpos de estas figuras, la vestimenta ha de ser tan sólo imaginada. De esta misma forma es una Isis vestida pintada sobre una momia, así como las veinte estatuas colosales de madera que representan a las concubinas del rey Micerino, y que Heródoto veía desnudas, pero que debieron de mostrar una vestidura insinuada de aquella manera. Hoy al menos no se encuentra una sola figura egipcia completamente desnuda. Lo mismo observa Pococke en una Isis sentada, la cual, de no ser por un borde saliente sobre los tobillos, se creería que está completamente desnuda; por eso se imagina esta vestimenta como una fina muselina, de la que, debido al calor, aún hoy se hacen camisas las mujeres de Oriente.

La figura sentada de la Galería Barberini a la que antes nos hemos referido, aparece vestida de una manera particular: la túnica se amplía de arriba abajo como una campana y no tiene pliegues. Podemos hacernos una idea por una figura que cita Pococke. De este tipo es la túnica de otra figura femenina muy antigua de granito negruzco y tres palmos de altura que se encuentra en el museo del señor Urbano Rolandi en Roma. Pero, como aquí la túnica no se ensancha en su parte inferior, da a esta figura el aspecto de una columna. Delante del pecho sostiene una cajita, sobre la cual está sentado un cinocéfalo, con cuatro hileras de jeroglíficos dispuestos en forma de columnas. Sus pies no son visibles.

Se ha dicho que las figuras en relieve y pintadas que se han conservado en Tebas carecen, como la vestimenta pintada de Osiris, de vueltas, luces y sombras. Pero esto no debe extrañarnos tanto como quien lo dice, pues todas las obras en relieve tienen luz y sombra por sí mismas, estén realizadas en mármol blanco o sean de cualquier otro color único, y querer destacar o sombrear algo mediante la pintura, como se hace en ese arte, sólo hubiera servido para confundirlo todo. En Egipto se encuentran también, aparte de los ya citados, otros trabajos en relieve pintados.

Nos queda hablar también de las demás prendas del vestido egipcio. Generalmente, los hombres iban con la cabeza descubierta, al contrario que los

persas. Heródoto comenta la diferencia de dureza entre sus respectivos cráneos con ocasión de un examen de los caídos en una batalla entre ambos. Las figuras masculinas de los egipcios llevan la cabeza cubierta con una toca o bien con una especie de gorro, como dioses o reyes. En algunas, la toca cuelga en dos bandas anchas, a veces redondeadas hacia fuera, hasta los hombros, tanto por la espalda como por el pecho. El gorro en parte se asemeja al de los obispos (mitra) y en parte es plano, como se llevaba hace doscientos años, por ejemplo el gorro del viejo Aldo. La toca y la mitra se ven también en animales, aquélla en la esfinge y ésta, en el gavilán. En el mencionado Museo Rolandi existe un gran gavilán de basalto, de unos tres palmos de altura, con una mitra. El gorro plano en su parte superior se ataba bajo la barbilla con dos cintas, como puede apreciarse en una figura sentada de cuatro palmos y granito negro de aquel mismo museo. Sobre este gorro se alzaba un adorno de un palmo de altura, el mismo que vemos sobre el gorro de una figura en el vértice del obelisco Barberini y en el que se quiere ver el arbusto de Diodoro, que era uno de los principales adornos de los reyes. En algunas figuras, tanto masculinas como femeninas, cuelga sobre el pecho una especie de mantilla, con cuatro hileras de lo que parecen ser piedras, perlas u otros objetos, y este adorno se encuentra especialmente en canopes y momias.

Las figuras femeninas tienen siempre la cabeza cubierta por una toca, que a veces deja ver incontables pequeños pliegues, como puede observarse en la citada cabeza de basalto verde de la Villa Albani. Esta toca muestra, en la parte de la frente, una piedra incrustada de forma alargada, y esta cabeza es la única en la que el comienzo del cabello aparece encima de la frente.

Respecto al adorno especial de la cabeza, sólo señalaré lo que otros no han observado. Se aprecian aquí postizos de cabello ajeno, como creo haber visto en una de las más antiguas cabezas femeninas egipcias de la Villa Altieri. Estos cabellos forman incontables rizos pequeñísimos que caen hacia delante hasta más abajo de los hombros. Creo que son un millar de pequeños rizos, lo que sería muy trabajoso de hacer en el propio cabello. La parte de la frente donde comienza el cabello, la rodea una cinta o diadema atada por delante. Este adorno puede compararse con una cabeza femenina de perfil y en relieve que se encuentra encastrada en el Campidoglio, en el exterior del Palacio Senatorial, entre otras cabezas y trabajos en relieve. Sus cabellos forman muchos cientos de rizos. En la tercera parte volveremos sobre esta cabeza. En Pococke se encuentra un postizo semejante, cuya parte interior es lisa, que confirma mi opinión. En él se muestra algo que ahora nombramos: la red a la que está cosido el cabello. Ignoro si un postizo como éste en una estatua egipcia está hecho de plumas, como se indica en su descripción. Sabiendo con certeza que los cartagineses usaban postizos de cabello ajeno, como el que llevaba Aníbal en su campaña por el país de los ligures, es probable que los egipcios también los empleasen. Un peinado especial era el único rizo que cae al lado derecho, sobre la oreja, en la cabeza afeitada de una estatua de mármol negro que se encuentra en el Campidoglio. Se trata de una

imitación egipcia de la que hablaremos más adelante. Sin embargo, este rizo no aparece ni en el grabado ni en la descripción de la obra. Ya hablé de este único rizo en la cabeza afeitada de un Harpócrates en mi descripción de las piedras grabadas del Museo Stosch, donde además me referí a otro rizo semejante en una figura de este mismo dios que el conde de Caylus dio a conocer. Esto explica la afirmación de Macrobio de que los egipcios representaban al Sol con una cabeza afeitada, pero sin los rizos del lado derecho. Cuper, que, sin haber advertido esto, pretende que los egipcios adoraban al Sol en la forma de Harpócrates, no se equivocaba tanto como le reprocha un escritor más reciente. En el Museo del Colegio de San Ignacio en Roma hallamos un pequeño Harpócrates junto a otras dos auténticas figuritas egipcias de bronce, todas ellas con ese rizo.

Ninguna figura egipcia lleva calzado ni suelas, a menos que quieran verse en la estatua antes citada a que se refiere Pococke, bajo cuyos tobillos muestra una anilla angulosa de la cual parte una especie de correa que se introduce entre los dos primeros dedos del pie como para fijar una suela que, sin embargo, no se ve. Esto es cuanto he podido observar sobre el estilo más antiguo de los egipcios.

El segundo apartado de la sección segunda de este capítulo, que trata del estilo posterior de los artistas de este pueblo, tiene como objeto de estudio, como en el apartado precedente, en primer lugar, el dibujo del desnudo y, en segundo lugar, la vestimenta de las figuras. Ambos cosas pueden mostrarse en dos figuras de basalto, y, en lo tocante a postura y vestimenta, en una figura de la misma piedra de la Villa Albani. (Ésta no tiene su antigua cabeza, ni sus antiguos brazos y piernas).

El rostro de una de las primeras tiene una forma semejante a la griega, salvo en la boca, de trazo ascendente y mentón demasiado corto, dos características de las cabezas egipcias más antiguas. Los ojos, que están vacíos, estaban antaño llenos de otra materia. El rostro de la otra figura se aproxima aún más al estilo griego, pero el todo de la figura está mal diseñado y la proporción está demasiado acortada. Las manos son más delicadas que las de las figuras egipcias más antiguas, pero los pies están formados como los de éstas, sólo que dispuestos algo más hacia afuera. La posición y actitud de la primera y la tercera figuras son como en las más antiguas: los brazos penden verticales y están casi adheridos al cuerpo, con excepción de una abertura perforada en la primera, y por detrás se apoyan, como las figuras antiguas, en una columna rectangular. La segunda tiene los brazos más libres, y con una mano sostiene un cuerno de la abundancia con frutos; ésta tiene la espalda libre, sin columna.

Puede que estas figuras sean obra de maestros egipcios, pero se hicieron bajo el gobierno de los griegos, que introdujeron en Egipto sus dioses y, por tanto, también su arte, al tiempo que ellos adoptaban usos egipcios. Pues como en tiempos de Platón, esto es, cuando estaban dominados por los persas, los egipcios hacían estatuas, como atestigua la noticia citada más arriba, los artistas siguieron cultivando bajo los Ptolomeos el arte de sus maestros, cosa que la observación ininterrumpida de sus

ritos religiosos hace muy probable. Las figuras de este último estilo se diferencian también en que no tienen jeroglíficos, mientras que éstos se encuentran en la mayoría de las figuras egipcias más antiguas, sea en su basa o en la columna en que se apoyan. Pero el estilo lo constituyen aquí sólo sus peculiaridades, no los jeroglíficos, pues aunque éstos no se encuentran en las imitaciones de obras egipcias, de las cuales hablaremos en el próximo tercer apartado, existen en cambio auténticas figuras egipcias antiguas sin el menor rastro de estos signos, entre ellas dos obeliscos que se hallan ante la basílica de San Pedro y en Santa Maria Maggiore respectivamente. Y Plinio observa esto en otros dos obeliscos. En los leones de las escalinatas del Campidoglio y en otros dos de granito que se encuentran entre las Antigüedades Reales de Dresde no hay jeroglíficos. Y tampoco los hay en dos figuras de la Galería Barberini, una de las cuales tiene cabeza de gavilán y a la que ya nos hemos referido más arriba. Esta ausencia también se observa en una pequeña figura egipcia de estilo antiguo de la Villa Altieri.

En cuanto a la vestimenta, en las tres estatuas femeninas citadas más arriba se observan dos prendas interiores, una túnica y un manto. Esto no contradice a Heródoto cuando dice que las mujeres llevan un solo vestido, pues probablemente se refería a la túnica o a la prenda exterior colocada encima de ésta. Una de las prendas interiores en estas dos estatuas del Campidoglio tiene pequeños pliegues y llega hasta los dedos de los pies, colgando a los lados de la basa. Esto no puede apreciarse en la tercera estatua, la de la Villa Albani, dado que le faltan las piernas antiguas. Esta prenda interior, que según todos los indicios parece que era de lino, seguramente se sujetaba en las caderas. La otra prenda interior, que parece ser de finísimo lino, era una especie de camisa que cubría el pecho femenino hasta el cuello y tenía mangas cortas que llegaban hasta la mitad del brazo. Estas mangas, señaladas por un borde en relieve y resalto, son el único indicio de prenda interior en las dos primeras estatuas. Los senos parecen estar completamente desnudos: tan fino y transparente aparenta ser el tejido. Pero los senos de la tercera estatua se observan más claramente a través de unos pliegues delicadísimos y casi imperceptibles que, como ya apuntamos más arriba, se extienden suavemente desde los pezones en todas las direcciones.

Las túnicas de la primera y la tercera figuras son muy semejantes, y ambas muy ajustadas al cuerpo fuera de algunos pliegues muy planos y estirados. En las tres estatuas, esta túnica llega hasta debajo del pecho, y hasta allí va levantada y sujeta por manto.

Este manto se sostiene sobre los hombros por dos cabos, y éstos sirven para sostener la túnica debajo de los senos. Lo que sobra de estas puntas pende de los nudos hechos bajo el pecho, de la misma manera que la túnica está unida a las puntas del manto en la hermosa Isis de tamaño natural del Campidoglio y en otra mayor del Palacio Barberini, ambas de mármol y griegas. De ese modo, la túnica queda levantada y los delicados pliegues formados sobre los muslos quedan también en dirección ascendente, y desde el pecho pende, entre las piernas y hasta los pies, un

único pliegue recto. En la tercera estatua de la Villa Albani hay una pequeña diferencia: sólo uno de los cabos del manto pasa por encima del hombro, apareciendo el otro por debajo del pecho izquierdo y estando ambos cabos anudados a la túnica entre los senos. No se ven otros detalles del manto y, dado que debería colgar por detrás, queda cubierto por la columna que sirve de apoyo a las estatuas primera y tercera. La segunda tiene la espalda libre, sin columna, y lleva el manto alrededor de la parte inferior del cuerpo.

El tercer apartado de esta sección trata de aquellas figuras que, más parecidas que las antes consideradas a las figuras egipcias antiguas, no fueron creadas en Egipto ni por artistas de este país, sino que son imitaciones de obras egipcias realizadas por orden del emperador Adriano y que, hasta donde yo sé, fueron halladas todas ellas en su villa de Tívoli. Algunas imitan exactamente las figuras egipcias más antiguas, mientras que en otras se unió el arte egipcio con el griego.

En ambos tipos se encuentran algunas que, por su postura y orientación, son enteramente iguales a las figuras egipcias más antiguas, o sea, que aparecen completamente rectas y no muestran acción alguna con sus brazos verticales y adheridos a los costados y las caderas. Sus pies están paralelos y se apoyan, como las egipcias, en una columna rectangular. Otras muestran la misma postura, pero sus brazos no están inmóviles, sino en actitud de portar o indicar algo. No todas estas figuras conservan sus antiguas cabezas; también la Isis citada en el capítulo anterior tiene cabeza nueva. Esto debe tenerse bien en cuenta, pues no todos los que han escrito sobre estas estatuas tienen conocimiento de ello, y Bottari se detiene mucho en la cabeza de dicha Isis. Las trenzas que descansan sobre el hombro se habían conservado y, guiándose por las mismas, fueron realizados los rizos de la nueva cabeza. Tras la restauración de la estatua, apareció la vieja cabeza auténtica, que adquirió el cardenal Polignac, cuyo museo fue comprado por el rey de Prusia[4]. Quiero señalar en este apartado las diferentes clases que de las obras de este tipo existen, y entre ellas las piezas más importantes, así como considerar su dibujo y forma, y a continuación su vestimenta.

De las estatuas merecen mención especial dos de granito rojizo, que se hallan junto a la residencia del obispo de Tívoli, y el ya citado *Antinoo egipcio* de mármol del Campidoglio. Las primeras son de un tamaño que casi dobla el natural, y la última es también de tamaño superior al natural. Aquéllas tienen la postura de las figuras egipcias más antiguas y, como ellas, se apoyan en una columna rectangular, pero sin jeroglíficos. Las caderas y el abdomen están cubiertos por un calzón, y la cabeza, por una toca con dos tiras colgantes. Este parecido es la causa de que se las cuente entre las obras más antiguas de los egipcios. Sobre sus cabezas llevan un cesto a la manera de las cariátides, formando una sola pieza con la figura. El conjunto tiene forma egipcia, pero no así sus partes. El pecho, que en las figuras masculinas más antiguas es plano, es aquí poderoso y heroico. Las costillas bajo el pecho, que en aquéllas no son visibles, aparecen aquí muy marcadas, y el cuerpo por encima de las caderas, que

en aquéllas es muy estrecho, tiene aquí toda su anchura. Los miembros y los cartílagos de las rodillas son aquí más apreciables y los músculos de los brazos y de otras partes están plenamente definidos. Los omoplatos, que en las figuras más antiguas casi no se notan, se destacan aquí en pronunciada curva, y los pies se aproximan a la forma griega. Pero la mayor diferencia se encuentra en el rostro, que no ha sido trabajado al modo egipcio ni se parece a sus cabezas. Los ojos no se hallan como los naturales ni como en las cabezas egipcias más antiguas, casi en el mismo plano que los huesos de los ojos, sino que aparecen hundidos, conforme al sistema del arte griego, que eleva los huesos de los ojos para crear luz y sombra. La forma del rostro es más bien griega y es muy semejante al del *Antinoo egipcio*. Ello me hace suponer que también estas estatuas tratan de representar a éste a la manera egipcia. Pero en el *Antinoo egipcio* de mármol, el estilo griego es aún más claro, y además está exento, sin apoyo en ninguna columna. A las estatuas podemos añadir las esfinges, de las que hay cuatro de granito negruzco en la Villa Albani, cuyas cabezas tienen una forma que, presumimos, no pudo diseñarse ni realizarse en Egipto. Las estatuas en mármol de Isis no cuentan aquí, pues pertenecen a la época imperial. En tiempos de Cicerón aún no se había adoptado en Roma el culto a Isis.

Entre los relieves que son imitaciones, hay que mencionar principalmente uno de basalto verde que se encuentra en el patio del Palacio Mattei y representa una procesión de un sacrificio egipcio. Al final de este capítulo presento un grabado que muestra otra obra de este estilo de la que ya hablé en otro lugar. La Isis que en ella aparece tiene alas, y éstas caen de atrás adelante y cubren todo el abdomen. La Isis de la *Tabla Isiaca* tiene igualmente grandes alas, pero éstas se estiran hacia adelante por encima de las caderas para cubrir la figura, a la manera de los querubines. También en una moneda de la isla de Malta pueden verse dos figuras semejantes, como aquélla, a querubines, pero con la característica de que sus pies son de buey, y se hallan una frente a otra y con las alas extendidas una contra la otra desde las caderas hacia abajo. También en una momia se encuentra una figura con alas en las caderas que se alzan para cubrir a un dios sedente.

No puedo omitir aquí que Warburthon considera que la *Tabla Isiaca* o *Bembina* de bronce y con figuras de plata incrustadas, es una obra realizada en Roma. Pero esta afirmación no parece tener fundamento y sólo la ha hecho basándose en una impresión. Aunque yo no he podido estudiar esa pieza, los jeroglíficos que hay en ella, y que no se encuentran en ninguna de las obras imitadas por los romanos, son motivo suficiente para afirmar la antigüedad de la obra y rechazar aquella opinión.

Además de las estatuas y los bajorrelieves citados, hay que mencionar aquí los canopes de piedra que se han conservado, así como las piedras grabadas con figuras y signos egipcios. El cardenal Alejandro Albani posee los dos más hermosos canopes de tiempos posteriores, ambos de basalto verde, y el mejor de los cuales ya hemos dado a conocer. Otro canope semejante, de la misma piedra, se encuentra en el Campidoglio y fue hallado, como aquéllos, en la villa de Adriano en Tívoli. El dibujo

y la forma de las figuras en todos ellos, sobre todo de sus cabezas, no dejan duda sobre la época en que fueron creados. Entre las piedras grabadas se cuentan todos aquellos *escarabeos* de época posterior, cuyo lado convexo con relieve representa un escarabajo, y cuyo dorso, liso, una divinidad egipcia. Los escritores que consideran muy antiguas estas piedras, no tienen otro criterio para dictaminar su antigüedad que la escasa destreza, y ninguno para distinguir los trabajos egipcios. Además, todas las piedras grabadas con figuras o cabezas de Serapis o de Anubis son de la época romana. Serapis no tiene nada de egipcio, y se dice que el culto a este dios vino de Tracia y lo introdujo en Egipto el primer Ptolomeo. De las piedras con la figura de Anubis, quince se hallan en el Museo Stosch y son de tiempos posteriores. Las piedras grabadas denominadas abraxas se consideran hoy, de forma unánime, obra de gnósticos y basilidianos de los primeros tiempos del cristianismo, y no son dignas de atención desde el punto de vista artístico.

En cuanto a la vestimenta de las figuras, que son imitaciones de las más antiguas de Egipto, sucede como con su dibujo y su forma. Algunas figuras masculinas llevan sólo un calzón, como las egipcias auténticas, pero aquella que, como he descrito, tiene un rizo en el lado derecho de su cabeza afeitada, está completamente desnuda, como no lo está ninguna figura masculina egipcia antigua. Las figuras femeninas están, como las primeras, vestidas, algunas conforme al estilo más antiguo descrito en el primer apartado de esta parte, quedando la vestimenta indicada por un ligero saliente en las piernas y un reborde en el cuello y en la parte alta de los brazos. De la cintura de algunas de estas figuras pende un único pliegue que queda entre las piernas, y en cuanto al vestido de la parte superior, hay que recurrir a la imaginación. Sobre esta vestimenta, las figuras femeninas llevan un manto que cae desde los hombros y se anuda sobre el pecho, como generalmente lleva también la Isis griega, pero nada más es visible del manto. Como caso especial debe considerarse una figura masculina de mármol negro de la Villa Albani, cuya cabeza se ha perdido y que está vestida a la manera femenina, pero su sexo es reconocible por una prominencia bajo el ropaje. En la Galería Barberini hay una Isis de mármol, en torno a la cual se enrosca una serpiente; lleva una toca como la de las figuras egipcias y, sobre el pecho, un colgante con varios cordones[5], como los canopes.

Éstos son los tres apartados de esta segunda parte sobre el estilo del arte egipcio: el primero, sobre el más antiguo, el segundo, sobre el estilo siguiente y, el tercero, sobre las imitaciones de obras egipcias.

* * *

La tercera parte de la segunda sección de este capítulo tratará del aspecto mecánico, y lo hará, primeramente, de la realización de las obras y, luego, de la materia de que están hechas.

Respecto a la realización, Diodoro nos dice que los escultores egipcios serraban por la mitad la piedra sin trabajar según las medidas establecidas para ella, y que dos

maestros se repartían el trabajo en una figura. De esta manera debieron de crear Telecles y Teodoro de Samos una estatua de madera de Apolo para la ciudad griega de Samos. Telecles hizo la mitad en Éfeso y Teodoro, la otra mitad en Samos. Esta estatua estuvo partida por la mitad por debajo de la cadera hacia la región del pubis, luego fue unida en esta parte, y ambas mitades coincidían a la perfección. Sólo así puede interpretarse lo que dice el historiador. ¿Puede acaso creerse, como suponen todos los traductores, que la estatua estaba partida desde arriba hasta las partes pudendas, como hizo Júpiter cuando, según la fábula, partió de arriba abajo la primera generación humana, compuesta de hombres dobles? Los egipcios habrían estimado semejante obra tan poco como al hombre mitad blanco y mitad negro que el primer Ptolomeo les hizo ver. Para demostrar mi explicación, puedo citar una estatua de mármol de estilo egipcio, realizada sin duda por un artista griego. Se trata del aquí varias veces mencionado *Antinoo,* tal como se lo veneraba en Egipto, que puede demostrar su parecido con las cabezas auténticas de este favorito. Esta estatua probablemente se hallaba entre las divinidades egipcias en el llamado Canopo de la villa del emperador Adriano en Tívoli, donde fue descubierta. Sin embargo, esta figura no tiene la forma egipcia, pues su cuerpo es más corto y ancho, y, aparte de su postura, está enteramente hecha conforme a las reglas del arte griego. Se compone de dos mitades que se unen bajo la cadera y bajo el borde del calzón, o sea, que también en este aspecto habría que considerarla una imitación del sistema egipcio. El modo de trabajar las estatuas que Diodoro menciona sólo se habría empleado en algunas esculturas colosales, ya que todas las demás estatuas egipcias son de una sola pieza. Este mismo escritor habla de muchos colosos egipcios de una pieza, algunos de los cuales se han conservado hasta nuestros días, entre ellos la estatua del rey Osimandia, cuyos pies medían siete codos de largo.

Todas las figuras egipcias que se han conservado fueron ultimadas, alisadas y pulidas con el máximo esmero, y entre ellas no hay ninguna que haya sido acabada simplemente con el hierro, como algunas de las mejores estatuas griegas de mármol, ya que con el granito o el basalto no hubiese podido obtenerse así una superficie lisa. Las figuras que se hallan en el vértice de los altos obeliscos están realizadas como imágenes que deben verse de cerca, cosa que podemos observar en el obelisco Barberini y particularmente en el Solar, ambos tendidos en el suelo. La oreja de una esfinge que vemos en este último está hecha con tanta minuciosidad y delicadeza, que entre los relieves en mármol griegos nunca hallaremos otra tan perfectamente acabada. El esmero se aprecia en una piedra grabada egipcia verdaderamente antigua del Museo Stosch que nada tiene que envidiar en su elaboración a las mejores piedras grabadas griegas. Esta pieza, de un ónice extraordinariamente bello, representa a Isis sentada; su interior es hueco, tallado a la manera empleada en los obeliscos, y, como bajo la delgada capa superior de la piedra, de un peculiar color castaño, aparece una fina lámina blanca, el rostro, los brazos las manos e incluso la silla se han trabajado con mayor profundidad, hasta alcanzarla, para que fuesen de ese blanco.

A veces, los artistas egipcios vaciaban los ojos para colocar en su lugar globos de distinto material, como puede verse en una cabeza, aquí ya citada, de basalto verdoso que se encuentra en la Villa Albani y en otra cabeza, rota ésta, de la Villa Altieri. En otra cabeza que se halla junto al torso en esta última villa, los ojos de piedra están ajustados con tal exactitud, que parecen fundidos en la cavidad.

En cuanto a la materia de que están hechas las obras egipcias, hay figuras de madera, de bronce y de piedra. En el Museo del Colegio de San Ignacio en Roma hay tres figuras de madera de cedro hechas a la manera de las momias, y una de ellas pintada. El granito, que sería el mármol etíope de Heródoto o la piedra tebana[6], es de dos clases: negruzco y rojizo, y de esta última son tres de las mayores estatuas del Campidoglio. De granito negruzco es la gran Isis de ese mismo lugar, y también la gran figura de un supuesto Anubis de tamaño natural que se halla en la Villa Albani. La piedra de grano más grueso servía para las columnas.

También existen dos tipos de basalto, el negro y el verdoso. Con el primero se hacían preferentemente los animales, como los leones que guardan las escalinatas del Campidoglio y la esfinge de la Villa Borghese. Sin embargo, las dos mayores esfinges, una de las cuales está en el Vaticano y la otra en la Villa Giulia, que miden ambas diez palmos de largo, son de granito rojizo. Sus cabezas miden dos palmos. De basalto negro son, entre otras, las dos estatuas ya citadas de estilo egipcio posterior que se encuentran en el Campidoglio, y algunas figuras menores. De basalto verdoso encontramos muslos y piernas cruzadas en la Villa Altieri, así como una bella basa con jeroglíficos y, sobre ella, los pies de una figura femenina en el Museo del Colegio de San Ignacio en Roma. En épocas posteriores se hicieron imitaciones de obras egipcias de esta misma piedra, como los canopes y un pequeño Anubis sentado del Campidoglio.

Además de estas piedras corrientes, hay figuras de alabastro, pórfido, mármol y plasma de esmeralda. En Tebas, se partía el alabastro en grandes trozos, y de esta piedra hay una Isis sedente con Osiris en su regazo de unos dos palmos de alto, además de otra figura sedente de menor tamaño, en el Museo del Colegio de San ignacio. La única estatua egipcia de alabastro que se ha conservado es la citada de la Villa Albani[7], cuya parte superior, que falta, se ha completado con valioso alabastro.

Existen dos clases de pórfido: el rojo y el verdoso, el último de los cuales es muy raro y, a veces, aparece salpicado de oro, como dice Plinio de la piedra tebana. De esta piedra no se han conservado figuras, pero sí columnas de inmenso valor. Cuatro de ellas se hallaban en el Palacio Farnesio y fueron transportadas a Nápoles para ser colocadas en la Galería de Portici. Dos se hallan ante la Puerta de San Pablo, en la iglesia denominada *Alle Tre Fontane*, y otras dos encastradas en la iglesia de San Lorenzo, en las afueras de la ciudad, que, por estar encastradas, es muy poco lo que de ellas se ve. En el Palacio Verospi hay dos grandes jarrones de esta piedra, de elaboración moderna, y otro menor, pero antiguo, en la Villa Albani. De pórfido rojo, que, según Arístides, se extrae en Arabia (y del cual existen grandes montañas entre

el mar Rojo y el monte Sinaí, como afirma el señor Assemani, archivero de la Biblioteca Vaticana), existen estatuas, pero no son egipcias, sino que en su mayoría se hicieron en la época imperial. Algunas representan reyes prisioneros, y hay dos en la Villa Borghese y otras dos en la Villla Médicis. De la misma época es una figura femenina sentada del Palacio Farnesio, con cabeza y manos de bronce, muy mal hechas, que parecen ser obra de Guil. della Porta. La parte superior de una estatua con arnés del Palacio Farnesio se hizo en Roma, ya que se halló sin terminar en el Campo Marzio, según nos informa Pirro Ligorio en sus manuscritos de la Biblioteca Vaticana. Más antiguas y artísticas son una *Palas* de la Villa Médicis, la llamada *Juno* de la Villa Borghese, bella pieza, con su inimitable túnica, y ambas con la cabeza, las manos y los pies de mármol, y una mutilada diosa vestida en la escalinata del Campidoglio. Puede que estas obras las hayan hecho artistas griegos en Egipto, como explicaré en la segunda parte de esta historia. De las figuras egipcias más antiguas de pórfido, sólo se conoce en nuestros días una con cabeza de animal quimérico que fue transportada de Roma a Sicilia. También en el Laberinto de Tebas había estatuas de esta piedra.

Excepto una sola cabeza de mármol encastrada en el Campidoglio, y de la cual hablamos anteriormente, no se encuentran en Roma otras obras egipcias antiguas realizadas en esta piedra. Pero en Egipto se levantaron importantes edificios de mármol blanco, como lo son los largos pasadizos y salas de la gran pirámide[8]. Aún hoy se encuentran allí fragmentos de obeliscos, de estatuas y esfinges de un mármol amarillento, uno de los cuales mide veintidós pies de largo, y hasta estatuas colosales de mármol blanco. También se ha encontrado un fragmento de obelisco de mármol negro. De *rosso antico* es la parte superior de una gran estatua de la Villa Albani, mas, por su estilo, parece hecha en tiempos del emperador Adriano, en cuya villa de Tívoli fue descubierta. En la misma Villa Albani existe la única figura de plasma de esmeralda, que es una pequeña figura sedente parecida en la forma a la estatua de alabastro que en aquella villa existe.

Cierro aquí este estudio sobre el arte de los egipcios con la observación de que nunca se han hallado monedas de este pueblo que pudiesen ampliar nuestros conocimientos sobre su arte, y cabe dudar de que los antiguos egipcios hubiesen tenido monedas acuñadas, de no ser por los indicios que los escritores dan cuando hablan del denominado óbolo, que se colocaba en la boca de los muertos; ésta es la razón de que la boca de algunas momias, sobre todo de las pintadas, como la de Bolonia, esté deteriorada, pues se buscaba en ellas monedas. Pococke habla de tres monedas, cuya antigüedad no indica, pero cuya acuñación no parece anterior a la conquista persa de Egipto. Hace algún tiempo apareció en Roma una moneda de plata, en una de cuyas caras puede verse una águila en vuelo sobre un campo rebajado y cuadrado, y en la otra un buey sobre el cual hay un signo sagrado común de los egipcios: una bola con dos largas alas y serpientes que salen de ella. Frente a las patas delanteras aparece la llamada tau egipcia, aunque algo distinta a la conocida

♀. Debajo del buey hay un rayo, pero lo más curioso es lo que aparece sobre su pata trasera izquierda: una A griega, en su forma más antigua de A. Esta moneda se encuentra en el museo del señor Joh. Casanova, pensionario en Roma por Su Real Majestad el rey de Polonia, y aquí se da a conocer en grabado. Dejo al lector que juzgue él mismo sobre esta pieza; mi opinión sobre ella la daré en otro lugar. Pero esta moneda nadie la ha visto antes.

La historia del arte egipcio es, como su propio país, una gran llanura desértica que puede contemplarse desde dos o tres altas torres. Toda la extensión del arte egipcio puede dividirse en dos periodos, de los cuales nos han quedado bellas obras que nos permiten juzgar con fundamento sobre el arte de aquellos tiempos. Con el arte griego y el etrusco ocurre también lo mismo que con sus países, tan llenos de montañas que resulta imposible abarcarlos con la mirada. Creo así haber arrojado en este estudio suficiente luz sobre el arte egipcio.

Sección segunda. Del arte de los fenicios y de los persas

Fuera de los datos históricos y algunos vestigios generales, nada concreto puede decirse sobre el arte de estos dos pueblos, sobre las distintas partes de sus dibujos o figuras. Tampoco hay muchas esperanzas de descubrir importantes obras escultóricas que arrojen más luz y proporcionen más conocimientos. Pero como se han conservado monedas de los fenicios y bajorrelieves de los artistas persas, no podemos en esta historia pasar en silencio sobre estos pueblos.

⁂ ⁂ ⁂

Los fenicios habitaban las más bellas costas mediterráneas de Asia y de África, además de otras tierras conquistadas, y Cartago, su ciudad colonial, que, como quieren algunos, fue edificada cincuenta años antes de la conquista de Troya, gozaba de un cielo tan estable que, como informan viajeros que recientemente han visitado Túnez, donde se hallaba aquella célebre ciudad, el termómetro se mantiene siempre entre los veintinueve y los treinta grados. De ahí que la constitución de los hombres de este pueblo, que, como dice Heródoto, eran los más sanos de todos, tuviese que ser tan regular y el dibujo de sus figuras tan adecuado a dicha constitución. Livio habla de un joven númida de extraordinaria belleza que Escipión hizo prisionero en la batalla con Asdrúbal en Bécula, España, y la célebre belleza púnica Sofonisba, hija de Asdrúbal y casada primero con Sifax y luego con Masinissa, es conocida en todas las historias.

Este pueblo era, como dice Mela, laborioso y se había destacado tanto en las negociaciones de guerra y de paz como en las ciencias y en los escritos sobre ellas. Entre aquellos hombres florecieron las ciencias cuando los griegos carecían aún de ilustración, y se dice que Mosco, de Sidón, ya hablaba de átomos antes de la guerra

de Troya. Y la astronomía y el cálculo, si no los descubrieron, los elevaron a mayor altura que en otros países. Pero los fenicios son célebres ante todo por sus muchas invenciones en las artes, de ahí que Homero considerase a los sidonios como grandes artistas. Sabemos que Salomón hizo llamar a maestros fenicios para la construcción del Templo del Señor y de la casa real, y que para los romanos, los obreros púnicos eran quienes hacían los mejores utensilios de madera. De ahí que los escritores antiguos hablasen tanto de camas, ventanas, prensas y muebles púnicos.

Las artes se alimentaban de la abundancia. Es bien conocido lo que los profetas dicen del lujo de Tiro. Cuenta Estrabón que en los lugares citados las casas eran, en su tiempo, más altas que en Roma, y Apiano dice que en la Birsa, la zona interior de la ciudad de Cartago, las casas tenían seis pisos. En sus templos había estatuas doradas, como la de un Apolo en Cartago; se habla incluso de columnas de oro y de estatuas de esmeralda. Livio cita un escudo de plata, de ciento treinta libras, con un retrato de Asdrúbal, hermano de Aníbal. Este escudo estuvo colgado en el Capitolio.

Su comercio recorrió el mundo y los trabajos de sus artistas se difundieron por doquier. Incluso en las islas griegas, que poseyeron los fenicios en los tiempos más remotos, habían construido templos; en la isla de Tasos, el templo de Hércules, más antiguo que el de Hércules griego. Es así probable que los fenicios, que introdujeron las ciencias en Grecia, también hubieran propagado las artes, que en su pueblo tuvieron que florecer con anterioridad, si otras noticias antes citadas pudiesen demostrarse. Digna de nota es la que Apiano nos da sobre las columnas jónicas que se alzaban en el arsenal del puerto de Cartago. Los fenicios tuvieron una relación aún más estrecha con los etruscos, que eran aliados, entre otros, de los cartagineses cuando éstos fueron derrotados en el mar por el rey Hierón de Siracusa.

Tanto un pueblo como el otro tenían dioses alados, si bien las alas de las divinidades fenicias se asemejaban más a las de las egipcias; eran alas que, partiendo de las caderas, cubrían la figura hasta los pies, como vemos en monedas de la isla de Malta, que los cartagineses poseían. Podría así parecer que los fenicios aprendieron de los egipcios. Pero los artistas cartagineses pudieron inspirarse también en las obras de arte griegas que se llevaron de Sicilia y que Escipión hizo devolver cuando conquistó Cartago.

No nos han quedado más obras del arte fenicio que monedas cartaginesas acuñadas en España, Malta y Sicilia. En el museo del gran duque de Florencia se encuentran diez monedas de la ciudad de Valencia comparables a las más hermosas de la Magna Grecia. Las monedas acuñadas en Sicilia son tan primorosas, que sólo se distinguen de las mejores griegas de este tipo por la escritura púnica. Algunas de plata muestran la cabeza de Proserpina y, en el reverso, la de un caballo junto a una palmera. Otras muestran un caballo entero al lado de una palmera. Sabemos de un artista cartaginés de nombre Boeto, que realizó figuras de marfil para el templo de Juno, en la Élide. Respecto a las piedras grabadas, sólo conozco dos cabezas con el

nombre de la persona en escritura fenicia, de las cuales ya he hablado en mi descripción de las piedras grabadas del Museo Stosch.

En cuanto al particular modo de vestir de los fenicios, las monedas nos dicen tan poco de la vestimenta de aquella nación como los escritores. Si no me equivoco, lo único que se sabe es que el vestido fenicio tenía mangas muy largas. Por ello se representaba con semejante prenda al personaje de un africano en las comedias romanas. Y se cree que los cartagineses no usaban manto. Entre ellos debió de ser muy común, como entre los galos, el uso de telas rayadas, como atestigua el mercader fenicio que aparece entre las figuras pintadas del Terencio del Vaticano.

Del arte de los judíos, vecinos de los fenicios, sabemos aún menos y, dado que los artistas de este último pueblo eran solicitados por los judíos incluso en sus tiempos florecientes, bien pudiera ser que las bellas artes, que no son imprescindibles para la vida humana, no las cultivasen los judíos. Además, la escultura les estaba vedada por las leyes mosaicas, al menos la representación de la divinidad con forma humana. Sin embargo, el aspecto de los hebreos, como el de los fenicios, se hubiera prestado para bellas ideas artísticas, y Escalígero opina que de los judíos que hoy viven entre nosotros no hay ninguno que tenga la nariz aplastada, observación ésta que he encontrado correcta. Pese al mal concepto que generalmente tenía este pueblo del arte, sus dibujos y trabajos artísticos, no digo la escultura, debieron de alcanzar cierto nivel, pues Nabucodonosor se llevó, sólo de Jerusalén, mil artistas que realizaban trabajos de taracea. Difícilmente se encontrará una cantidad tal en las grandes ciudades actuales. La palabra hebrea para estos artistas no suele ser comprendida, y es mal traducida y explicada por traductores y diccionarios, cuando no ignorada.

* * *

El arte de los persas merece cierta atención, ya que se han conservado monumentos de mármol y en piedra grabada. Estas últimas son magnetitas cilíndricas, y también calcedonias, perforadas por su eje. Entre las piedras grabadas que he podido ver en distintas colecciones hay dos que se hallan en el museo del conde de Caylus en París, que fue quien las dio a conocer. En una hay talladas cinco figuras y en la otra, dos, ambas con antigua escritura persa grabada en columnas. También el duque de Caraffa Noya, de Nápoles, posee tres piedras semejantes que anteriormente se hallaban en el Museo Stosch, una de las cuales muestra, también en columnas, la antigua escritura. Estas letras son exactamente iguales a las que encontramos en las ruinas de Persépolis. En mi descripción del Museo Stosch ya he hablado de otras piedras persas y he mencionado aquellas que Bianchini dio a conocer. La falta de conocimiento sobre el estilo del arte persa es la causa de que algunas piedras sin inscripción hayan sido tomadas por obras griegas, y Wilde llega a creer ver en una de ellas la fábula de Aristea y, en otra, a un rey de Tracia.

Los persas eran físicamente bien formados, como atestiguan los más antiguos escritores griegos, y esto lo demuestra también una cabeza con yelmo, tallada en

relieve y bastante grande, con antigua escritura persa alrededor, en una pieza de pasta del Museo Stosch. Esta cabeza tiene forma regular y es similar a la de los occidentales, como las cabezas de los dibujos que Bruyn hizo de las figuras en relieve de Persépolis, que son de tamaño mayor que el natural. Aquí el arte encontraba en la naturaleza todas las ventajas. Los partos, que habitaban un vasto territorio del antiguo Imperio persa, miraban por la belleza de las personas que estaban por encima del común, y Surenas, general del rey Orodes, era alabado, además de por sus méritos, también por su apuesta figura, a pesar de lo cual se maquillaba.

Pero como las figuras no vestidas eran, al parecer, contrarias al concepto persa de la prosperidad, y la desnudez era mal vista entre los persas, pues no se veía un solo persa sin vestir (lo cual también puede decirse de los árabes), consecuentemente sus artistas evitaban la realización suprema del arte, que es la representación del desnudo, y no se usaba el tipo de vestimenta que resaltara la forma desnuda bajo ella, como los griegos, era suficiente con representar una figura vestida. Las ropas que este pueblo usaba, probablemente no se diferenciaban mucho de las de otros países orientales. Llevaban una prenda interior de lino y, sobre ella, una túnica de lana, y sobre ésta se echaban un manto blanco. La túnica de los persas, cortada en cuadro, debió de ser como la llamada túnica cuadrada de las mujeres griegas. Esta túnica tenía, dice Estrabón, largas mangas que llegaban hasta los dedos, ocultando la mano. Las figuras masculinas que vemos en las piedras grabadas llevan mangas muy estrechas o no las llevan. Pero como las figuras de los persas no muestran mantos colocados a gusto del individuo, que al parecer que no fueron comunes en Persia, parecen repetir un modelo siempre idéntico. Las que vemos en piedras grabadas son idénticas a las que ostentan sus edificios. La túnica masculina persa (en sus monumentos no se ven figuras femeninas) muestra con frecuencia pequeños pliegues escalonados, y en una piedra, ya citada, del museo del duque de Noya se cuentan ocho grupos de tales pliegues, desde los hombros hasta los pies. También en el mismo museo, vemos, tallada igualmente en piedra, una silla del tapizado de cuyo asiento penden tales grupos de pliegues sobre el armazón de la silla. Los antiguos persas consideraban que una vestimenta con pliegues anchos era afeminada.

Los persas se dejaban crecer el pelo, que, como a los etruscos, les caía sobre los hombros y por delante en mechones o en trenzas, como se ve en algunas figuras masculinas. Y solían ceñir su cabeza con una tela fina. En la guerra llevaban, por lo general, un sombrero en forma de cilindro o de torre. En algunas piedras grabadas vemos también unos gorros con borde doblado hacia arriba, como en los de piel.

Otra causa del escaso desarrollo del arte entre los persas fue su culto religioso, nada favorable al arte, pues creían que los dioses no podían o no debían ser representados en forma humana. El cielo visible y el fuego eran objeto de su máxima adoración, y los escritores griegos más antiguos aseguraban incluso que los persas no tenían templos ni altares. En varios sitios de Roma, como las villas Borghese y Albani y en el Palacio Della Valle, encontramos al dios persa Mitra, pero no tenemos

noticia de que los persas lo hubiesen representado. Hay, entonces, que creer que esas representaciones del dios y otras similares datan de la época imperial, como indica su estilo, y que el culto de esta divinidad provenía de los partos, cuando éstos abandonaron la pureza de sus antepasados y empezaron a hacer imágenes simbólicas de lo que los persas adoraban de forma sensible. En sus trabajos se evidencia que los pensamientos y las figuras de la imaginación, incluso en un pueblo donde la inspiración no tenía mucho de qué alimentarse, son capaces de producir su propio arte. Pues en piedras grabadas persas encontramos también animales con alas y cabeza humana, a veces con coronas de puntas, y otras criaturas y figuras inventadas. En el arte arquitectónico de los persas se observa cómo amaban la abundancia de adornos, y esto hace que las piezas, en sí espléndidas, de sus edificios pierdan mucho de su grandeza. Las grandes columnas de Persépolis tienen cuarenta estrías, pero sólo de tres pulgadas de ancho, mientras que las columnas griegas no tienen más de veinticuatro estrías, pero en ocasiones llegan a medir más de un gran palmo. Las estrías no parecían dar suficiente elegancia a sus columnas, por lo que en su parte superior esculpían figuras en relieve. Por lo poco que se ha dicho y tratado sobre el arte de los antiguos persas, podemos concluir que, aun en el caso de haberse conservado más monumentos, poca enseñanza se podría extraer de ellos.

En tiempos posteriores, cuando en la Partia, territorio del antiguo Imperio persa, se sublevaron los reyes y fundaron un poderoso reino aparte, también el arte adquirió otro aspecto. Los griegos, que ya desde los tiempos de Alejandro ocupaban incluso ciudades enteras de Capadocia y que en las épocas más antiguas se habían establecido en la Cólquide, donde fueron llamados aqueos escíticos, se extendieron también a la Partia e introdujeron su lengua, de modo que los reyes del país, como Orodes, hacían representar en su corte piezas teatrales griegas. Artabaces, rey de Armenia, con cuya hija habíase casado Pacoro, hijo de Orodes, dejó incluso tragedias, historias y discursos en griego. Esta inclinación de los reyes partos por los griegos y su idioma se extendió también a sus artistas, y las monedas de los reyes con escritura griega debieron ser obra de artífices griegos. Sin embargo, éstos habrían sido educados en aquellas tierras, pues en el cuño de estas monedas hay algo extraño y se diría que bárbaro.

Cabe añadir aún unas observaciones generales sobre el arte de estos pueblos meridionales y orientales tomados en conjunto. Si consideramos la constitución monárquica de Egipto, de los fenicios y de los persas, en la que el señor ilimitado no compartía con nadie del pueblo los máximos honores, podremos imaginarnos que no se premiaba ningún mérito que otra persona contrajera con su patria con la erección de una estatua, como sucede en los Estado libres, tanto antiguos como modernos. No se tiene ninguna noticia de semejante demostración de agradecimiento a un súbdito de aquellos reinos. Cartago era, en el país de los fenicios, un Estado libre que se gobernaba según sus propias leyes, pero los celos entre dos poderosos partidos hubieran hecho muy discutible que a algún ciudadano le fuese conferido el honor de

la inmortalidad. Un jefe militar corría siempre el peligro de pagar con su cabeza cualquier equivocación, y la historia no habla de que alguno de ellos fuera objeto de grandes honras. Consecuentemente, la mayor parte del arte de estos pueblos se basaba en la religión, y poco provecho y desarrollo podía este arte extraer de la vida civil. El concepto de los artistas era así mucho más limitado que entre los griegos, y su espíritu estaba atado a la superstición en torno a las figuras aceptadas.

Estos tres pueblos debieron de tener escaso contacto entre sí en sus épocas florecientes. Lo sabemos de los egipcios, y los persas, que tardaron en poner sus pies en las costas del Mediterráneo, poca relación pudieron tener antes con los fenicios. Las lenguas de ambos pueblos se diferenciaban también completamente en su escritura. Y el arte tuvo que ser distinto en cada país. Parece que entre los persas la cultura tuvo escaso desarrollo; en Egipto ésta apuntaba a lo grandioso, y los fenicios buscaban más la elegancia y la unidad en sus trabajos, como se deduce de sus monedas. Pues el comercio llevaba también sus obras de arte a otras tierras, cosa que no sucedió en Egipto, y así resulta probable que los artistas fenicios realizasen con preferencia trabajos en metal y obras que pudieran agradar en cualquier lugar. Por ello pudiera muy bien ocurrir que tengamos por griegas algunas pequeñas figuritas de bronce que en realidad son fenicias.

No hay estatuas de la Antigüedad más destrozadas que las egipcias, principalmente las de piedra negra. En las estatuas griegas, la furia humana se contentó con romper las cabezas y brazos, y derribar el resto de su pedestal, que también se rompía al caer. Pero las estatuas egipcias, que nada habrían sufrido con su caída, fueron machacadas con gran violencia, y sus cabezas, que, a pesar del derribo y el arrastre, habrían quedado intactas, se encontraron rotas en muchos pedazos. Este furor probablemente lo causó el color negro de estas estatuas, que inducía el concepto de obras del Príncipe de las Tinieblas y las imágenes de los malos espíritus, imaginados de aquel color. En ocasiones, y sobre todo en edificios, se aprecia que la mano humana destrozó aquello que ni el tiempo hubiese podido destruir, mientras que lo que más fácilmente hubiera podido recibir daños accidentales se mantiene en pie, como observa Scamozzi a propósito del llamado templo de Nerva.

Por último, y como algo especial, citaremos algunas figuritas de bronce con forma egipcia pero inscripciones árabes. Conozco dos de ellas: una se halla en poder del señor Assemanni, archivero de la Biblioteca Vaticana, y la otra en el Museo del Colegio de San Ignacio en Roma. Ambas miden aproximadamente un palmo de altura y están sentadas, mostrando la última inscripciones en los dos muslos, en la espalda y en su gorro plano. Estas figuras se encontraron entre los drusos, pueblo que habita en las montañas del Líbano. Los drusos, considerados descendientes de los francos que durante las cruzadas huyeron a aquellas tierras, quieren llamarse cristianos, mas por temor a los turcos adoran en secreto a ciertos ídolos, como son las figuritas mencionadas, y, como difícilmente las hacen aparecer, son una rareza en Europa.

Capítulo tercero
Del arte entre los etruscos y sus vecinos

Este estudio del arte de los etruscos se dividirá en tres partes: la primera, de carácter más bien liminar, expone aquellos conocimientos que explican la parte segunda, que es la esencial, y facilitan su comprensión; y esta segunda parte tratará del arte mismo de los etruscos, de sus peculiaridades, sus características y sus diferentes épocas; la tercera parte es un comentario sobre el arte de los vecinos de los etruscos.

Primera parte. De los etruscos

Esta primera parte consta de tres apartados: el primero es una consideración de las causas y circunstancias exteriores de las peculiaridades del arte etrusco; el segundo trata de la representación de sus dioses y héroes, y el tercero es un examen de las obras más destacadas del arte etrusco.

El primer apartado trata de las circunstancias favorables al arte de este pueblo y a continuación busca la posible causa de la naturaleza de su arte. De las circunstancias en que se encontró el arte de los etruscos, hay que decir que, puesto que la constitución y el gobierno han ejercido en todos los países una gran influencia en el arte, la libertad de que este pueblo gozó bajo sus reyes hizo que el arte y los artistas levantasen la cabeza y pudiesen alcanzar un gran desarrollo. La dignidad regia no recaía para los etruscos en un único señor despótico, sino en los caudillos y jefes militares, que eran doce en total, como el número de provincias de este pueblo, y éstos eran elegidos conjuntamente por los doce estamentos. Estos doce regentes reconocían la autoridad de un jefe superior al que, como ellos, sólo la elección elevaba a su suprema dignidad. Los etruscos eran tan celosos de su libertad y tan enemigos del poder monárquico, que resultaban odiosos e insufribles incluso a los pueblos que eran aliados suyos. De ahí que se sintieran tan molestos con los vejentes cuando éstos hicieron un cambio en su forma de gobierno y, en vez del jefe que hasta entonces cambiaban cada año, se eligieron un rey. Esto ocurría en el año 400 de la ciudad de Roma. En la época de la Guerra Mársica, los etruscos aún no habían olvidado su libertad, pues se aliaron con otros pueblos italianos contra los romanos, pero se apaciguaron cuando se les concedió la ciudadanía romana. Esta libertad, favorecedora de las artes, y el activo comercio de los etruscos por tierra y por mar, que los mantenía ocupados y los alimentaba, tuvieron que hacerles vivir en competencia con artistas de otros pueblos, toda vez que en todos los Estados libres el artista tiene siempre más probabilidades de esperar y conseguir verdaderos honores.

Pero el arte de este pueblo nunca alcanzó la altura del arte griego, y en las obras de su mejor época dominó la exageración, por lo que habría que buscar la causa de esto en las capacidades de este pueblo. Alguna verosimilitud tiene aquí el carácter de

los etruscos, en el que parece que había una parte de melancolía mayor que en la raza griega, como puede colegirse de sus cultos religiosos y sus costumbres. Este temperamento, del que, como dice Aristóteles, los grandes hombres participan, se presta a los estudios profundos, pero produce sentimientos demasiado vehementes, y los sentidos no se agitan con aquella serenidad que hace al espíritu enteramente sensible a lo bello. Esta suposición se apoya en primer lugar en la adivinación, que los habitantes occidentales de este pueblo fueron los primeros en promover, por eso se dice que Etruria fue la madre y partera de la superstición. Los escritos adivinatorios llenaban de terror a quienes recurrían a ellos en busca de consejo: tan aterradoras eran las imágenes y las palabras que empleaban. De sus sacerdotes pueden darnos una idea aquellos que, en el año 399 de la ciudad de Roma, yendo a la cabeza de los tarquinios, atacaron a los romanos con antorchas encendidas y serpientes. Este carácter viene también reflejado en las sangrientas luchas que se producían en los entierros y en lugares públicos, algo corriente en ellos que luego los romanos imitaron, mientras que los civilizados griegos aborrecían estas escenas. También fue en Toscana donde, en tiempos más modernos, surgió la propia flagelación. En urnas funerarias etruscas vemos a menudo representadas luchas sangrientas en honor de sus muertos, algo que nunca sucedió entre los griegos. Las urnas funerarias romanas, que en su mayoría son obras de artistas griegos, tienen imágenes más agradables, generalmente de fábulas que se refieren a la vida humana. Así, muchas urnas muestran representaciones amables de la muerte, como la de un Endimión dormido, o las náyades que seducen a Hilas, o danzas de bacantes y fiestas nupciales, como la bella escena de las bodas de Peleo y Tetis en la Villa Albani. Escipión el Africano pidió que se bebiese junto a su tumba, y entre los romanos era costumbre ir danzando delante del cadáver**[1]**.

Pero los etruscos no consiguieron superar lo bastante la naturaleza y su influencia en el arte, pues poco después de la instauración de la República en Roma estallaron guerras sangrientas y, para los etruscos, muy desgraciadas con los romanos, y algunos años después de la muerte de Alejandro Magno todo su país se vio invadido y dominado por sus enemigos. Hasta su lengua, que lentamente se había ido fundiendo con la romana, se perdió. Una vez muerto su último rey, Elio Volturrino, en la batalla del lago Lucumo, Etruria quedó convertida en provincia romana. Ello sucedió en el año 474 de la fundación de la ciudad de Roma, el de la 124.ª olimpíada. Poco después, en el año 489 de la era romana y en la 129.ª olimpiada, la ciudad de Volsinium, ahora llamada Bolsena, nombre que, según algunos deducen del idioma fenicio, significa «ciudad de artistas», fue conquistada por Marco Flavio Flaco. Solamente de esta ciudad fueron transportadas a Roma dos mil estatuas, y hubo otras ciudades expoliadas. Sin embargo, aun sometidos por los romanos, los etruscos siguieron cultivando su arte, como hicieron los griegos, que compartieron el mismo destino. Sobre esto volveremos más adelante. No tenemos noticia de ningún artista

etrusco, con la excepción de Menesarco, padre de Pitágoras, que grabó piedras y debió ser oriundo de Tuscia o Etruria.

* * *

El segundo apartado de esta parte acerca de las representaciones de los dioses y los héroes etruscos no abarca todas las noticias, sino que elige únicamente lo provechoso y ciertas consideraciones que en parte no se han hecho y pueden servir a nuestro propósito.

Entre las imágenes de los dioses se encuentran algunas exclusivas de este pueblo, pero la mayoría son afines a las de los griegos, lo cual indica que los etruscos y los griegos tienen un mismo origen, y también los pelasgos, como afirman los escritores antiguos y confirman los modernos en rigurosos estudios, y que estos pueblos tenían ciertas cosas en común.

La representación de las distintas divinidades etruscas nos parece extraña, pero también entre los griegos hallamos figuras llamativas y extraordinarias, como las que muestra el cofre de Cipselo, que Pausanias describe. Así como la ardiente y desbocada imaginación de los primeros poetas buscó raras escenas, en parte, con el propósito de despertar la atención y la admiración y, en parte, con el deseo de excitar las pasiones, ya que estas imágenes impresionaban más al incivilizado pueblo que otras más delicadas, estos mismos motivos llenaron también el arte de formas similares. El poeta Panfo, anterior a Homero, imaginó a Júpiter envuelto en estiércol, pero esto no es más llamativo que, en el arte griego, el Júpiter *apomyos* o *muscarius,* representado en la forma de una mosca cuyas alas forman la barba; el cuerpo, el rostro, y, en lugar de cabellos, la cabeza de la mosca; y esto aparece en piedras grabadas.

Los etruscos se imaginaban y representaban a sus principales dioses revestidos de dignidad. Hablaremos primero de sus atributos en general, y más tarde entraremos en detalles. En una antigua pieza de pasta y en una cornalina del Museo Stosch, Júpiter se aparece a Semele, en toda su magnificencia, pero con alas. También Diana aparece alada entre los etruscos, como entre los griegos más antiguos, y las alas puestas a las ninfas de Diana en una urna funeraria del Campidoglio probablemente fueron copiadas de las imágenes más antiguas de la diosa. La Minerva etrusca tiene alas no sólo en los hombros, sino también en los pies, y cierto escritor británico se equivoca cuando sostiene que no existe ninguna Minerva alada porque no hay un solo escritor que la haya citado. Venus aparece igualmente con alas. A otras divinidades ponían los etruscos alas en la cabeza, como a Amor, Proserpina y las Furias. Incluso se encuentran carros alados, aunque esto lo tenían en común con los griegos, pues en monedas eleusinas puede verse a Ceres en un carro semejante tirado por dos serpientes.

Los etruscos daban a nueve divinidades el signo del rayo, como afirma Plinio, aunque no dice a cuáles, como tampoco nos lo ha dicho nadie después de él. Si de las

obras griegas reunimos a los dioses armados, hallamos este número. Además de Júpiter, también Apolo, adorado en la Heliópolis asiria, llevaba el rayo, como podemos comprobar también en una moneda de Tirria, ciudad de Arcadia. En una antigua pieza de pasta vemos también a Marte con el rayo en lucha contra los titanes, y en una piedra grabada aparece Baco con el mismo atributo, ambas en el Museo Stosch. Otro Baco con el rayo puede verse en una pátera etrusca. También lo tiene Vulcano, y Pan aparece con él en dos pequeñas figuras de bronce que se hallan en el Colegio de San Ignacio en Roma, lo mismo que Hércules en una moneda de Naxos. De las diosas, según Servio, lo ostentaban Cibeles y Palas, y en las monedas de Pirro y en otras, así como en una pequeña figura marmórea de Palas de la Villa Negroni. También recuerdo un Amor sosteniendo el rayo en el escudo de Alcibíades.

De las representaciones especiales de algunas divinidades masculinas hay que destacar la de Apolo con un sombrero que le cae sobre los hombros, así como la de Zeto, hermano de Anfión, y también con sombrero, en dos relieves de Roma; esta última probablemente en alusión a su condición de pastor con el rey Admeto, pues los que trabajaban el campo o eran agricultores llevaban sombrero. Y así debieron de representar los griegos a Aristeo, hijo de Apolo y de Cirene, quien enseñó la apicultura, pues Hesíodo le da el nombre de «Apolo Campestre». Los sombreros eran blancos. En algunas obras etruscas, Mercurio tiene una barba puntiaguda y curvada hacia delante, que era la forma más antigua de sus barbas. Y así se ve también a este dios en el altar del Campidoglio que muestra el grabado del comienzo de este capítulo, así como en el gran altar triangular de la Villa Borghese. Así debieron de estar representados los más antiguos Mercurios griegos, pues tal siguió siendo su barba, pero en forma de cuña, es decir, ancha en su nacimiento y aguda en su terminación, en sus hermas. En unas piedras indudablemente etruscas encontramos también a Mercurio con un yelmo sobre la cabeza y, entre otros atributos, una espada corta con forma de hoz, como aquella que suele llevar Saturno y con la cual castró a su padre Urano. Así era la espada que usaban los licios y los carios en el ejército de Jerjes. Esta espada de Mercurio alude a la decapitación de Argos, pues en una piedra del Museo Stosch con inscripciones etruscas Mercurio sostiene la espada en su diestra y, en la mano izquierda, la cabeza de Argos, de la que aún caen gotas de sangre. En un escarabeo etrusco de dicho museo vemos un Mercurio con todo un caparazón de tortuga, en vez de sombrero, sobre la cabeza. En mi descripción de este museo cité una cabeza de mármol de esta divinidad con el caparazón de una tortuga en la cabeza, pero más tarde descubrí que también en Tebas, Egipto, hay representada una figura con la cabeza así cubierta.

Entre las diosas destacamos una Juno del citado altar etrusco de la Villa Borghese que sostiene con ambas manos una gran tenaza, y así la representaban también los griegos. Era una *Juno Martialis* y la tenaza podía aludir a una disposición especial de las tropas para el ataque, llamado tenaza *(forceps).* Se llamaba «combatir en tenaza» *(Forcipe et serra proeliari)* a la estratagema que consistía en que un ejército se

repartía de tal modo que tuviera al enemigo en el centro y pudiera entonces llevarse a cabo esa apertura para atacarlo de frente y al mismo tiempo sorprenderlo por detrás. Venus era representada con una paloma en la mano, y así la vemos, vestida, en el altar antes mencionado. En esta misma obra vemos también otra diosa vestida, con una flor en la mano, que bien pudiera representar otra Venus, pues con una flor aparece también esta diosa en una obra de forma redonda del Campidoglio a la que más adelante nos referiremos. También en uno de los dos hermosos candelabros triangulares de mármol del Palacio Barberini podemos ver, entre los seis dioses, a dos Venus así representadas, aunque se trata de una obra griega. Una estatua con una paloma, que el señor Spence dice haber visto en Roma poco antes de llegar yo a esta ciudad, ya no está allí, al menos a la vista; él piensa que se trata de un genio de Nápoles, y cita unos pasajes de un poeta a este respecto. Se nombra también a una pequeña Venus, que se supone etrusca, de la Galería de Florencia, con una manzana en la mano; no sucede con ella lo que con el violín de un pequeño Apolo de bronce que allí se encuentra, de cuya época Addison no debió haber dudado, pues se trata a todas luces de un añadido moderno. Las tres Gracias del varias veces citado altar de la Villa Borghese están vestidas, como las representaban los griegos más antiguos, y aparecen cogidas de las manos como danzando. Gori cree haberlas encontrado desnudas en una pátera.

Aunque ya lo dije antes, repito que no quiero ofrecer una historia de los dioses etruscos, pero los héroes representados por sus artistas suman, hasta hora, un reducido número y no se tomaron de su pueblo, sino de los griegos. Los más conocidos son cinco de los siete héroes que lucharon contra Tebas, además de Tideo, especialmente representado entre ellos, Peleo, el padre de Aquiles, y Aquiles. Estas figuras llevan inscrito su nombre en escritura etrusca y las piedras donde aparecen se describirán en el siguiente apartado. Estas imágenes de héroes tomados de otro pueblo hacen suponer que, en relación con las historias heroicas, entre griegos y etruscos sucedió lo mismo que entre provenzales e italianos. Así como los primeros romances y poemas amorosos y épicos del Medievo se escribieron en la francesa Provenza y dieron inspiración a otros pueblos, incluso al italiano, los etruscos tampoco debieron de cultivar muy destacadamente esta parte de la poesía, de ahí que los héroes de los griegos llegaran a ser modelos para los artistas etruscos antes que los suyos. Sus dioses tienen sus propios nombres etruscos, pero los héroes conservan sus nombres griegos, aunque algo variados en su pronunciación.

El tercer apartado de esta parte liminar da noticia de las principales obras del arte etrusco y de su realización histórica, es decir, describe las obras según sus características y las figuras que representan. El estudio y análisis de sus cualidades artísticas ocupará la segunda parte. Debo lamentar aquí la insuficiencia de nuestros conocimientos, que no siempre nos permiten distinguir las obras etruscas de las griegas más antiguas. Pues, por un lado, la semejanza entre las obras etruscas y las griegas, de la que ya se ha tratado en el primer capítulo, nos deja en la incertidumbre,

y, por otro, hay algunas obras, descubiertas en la Toscana, que se parecen a obras griegas de la buena época.

Las obras que se citarán son figuras y estatuas, relieves, piedras grabadas, monedas y cerámica pintada. De estos últimos hablaremos en la tercera y última parte de este capítulo.

Con la palabra figura me refiero a las pequeñas figuras de bronce y a las de animales. Las primeras no son raras en los museos y el propio autor posee varias. Entre ellas hay algunas piezas de los tiempos más antiguos del arte etrusco, como indicaremos en la parte siguiente basándonos en su forma y su hechura. De las figuras de animales, la más importante y de mayor tamaño es una quimera de bronce que se halla en la Galería de Florencia y que se compone de una parte con forma león de tamaño natural y otra con forma de cabra. La escritura etrusca en ella es una prueba de que la creó un artista de aquel pueblo.

Las estatuas, o sea, las figuras de tamaño natural o algo menores, son unas de bronce y otras de mármol. De bronce son dos estatuas etruscas y otras dos que se cree que lo son. Las primeras lo son indudablemente por sus características. Una de ellas se encuentra en el Palacio Barberini, mide unos cuatro palmos de altura y representa seguramente a un genio, pues en su brazo izquierdo lleva un cuerno de la abundancia. Siempre que una figura masculina desnuda, con barba o sin ella, posee este atributo y ningún otro más, es un genio, incluso en obras griegas. La otra estatua es un supuesto arúspice vestido como un senador romano y se halla en la Galería de Florencia. En el borde del manto hay grabada una inscripción etrusca. La primera de estas obras es, sin duda, de los primeros tiempos, y la segunda, posterior, como supongo por su cara afeitada, ya que si esta estatua, que, como bien se aprecia, tuvo un modelo vivo y representaba a una persona concreta, fuese de tiempos anteriores, tendría barba, pues entonces la barba era de uso común entre los etruscos, como entre los primeros romanos. Las otras dos estatuas de bronce que ofrecen dudas sobre si son arte griego o etrusco, son una Minerva y un supuesto genio, ambas de tamaño natural. La mitad inferior de la Minerva está muy deteriorada, pero la cabeza y el busto se han conservado perfectamente, siendo su forma totalmente idéntica a la griega. El único motivo que nos hace presumir que se trata de una obra de artista etrusco es el lugar en que esta estatua se descubrió, que es Arezzo, en la Toscana. El genio representa a un hombre joven de tamaño natural y fue hallado el año 1530 en Pésaro, a orillas del Adriático. Pero se supone que las estatuas allí encontradas tienen que ser etruscas antes que griegas, a pesar de que esa ciudad fue una colonia griega. Gori cree reconocer en los cabellos el trabajo de un artista etrusco y compara su colocación algo incómoda con las escamas de un pez. Pero del mismo modo aparece el pelo de algunas cabezas romanas de piedra dura y de bronce, así como en algunos bustos de Herculano. Esta estatua es una de las más bellas de bronce que se han conservado de la Antigüedad.

Las estatuas etruscas de mármol más destacables son, a mi parecer, la llamada *Vestal* del Palacio Giustiniani, un supuesto sacerdote de la Villa Albani, una estatua de la Villa Mattei que representa a una mujer en avanzado estado de gestación, dos estatuas de Apolo, una de las cuales está en el Campidoglio y la otra en el Palacio Conti, y, por último, una Diana etrusca del Museo Ercolanense de Portici.

Respecto a la primera de estas estatuas, no parece probable que una figura de su clase, en la que ni siquiera son visibles los pies, fuese transportada a Roma desde Grecia, pues, según aclara Pausanias, las obras griegas más antiguas permanecieron intactas en Grecia. Los pliegues de su túnica siguen líneas verticales. La segunda estatua es de tamaño superior al natural y de diez palmos de altura. Los pliegues de su túnica sin mangas son paralelos y se montan, como planchados, uno sobre otro, y las mangas de la prenda interior tienen pliegues apretados y cresponados, como explicaré al final de la parte siguiente y en el próximo capítulo, al hablar de la vestimenta femenina. El cabello sobre la frente forma pequeños rizos anulares a la manera de los caracoles, tal como aparecen en la mayoría de las cabezas de los hermas, y hacia delante, sobre los hombros y a los lados caen cuatro largos mechones serpenteantes. Por detrás caen cinco mechones largos de corte recto y atados lejos de la cabeza, bajo la cinta, que van juntos y forman como una bolsa de un palmo y medio de largo. La postura de esta estatua es completamente recta, como en las figuras egipcias. Posiblemente la tercera estatua represente una especie de patrona de las embarazadas y parturientas, como lo fue Juno. Se mantiene en línea recta, con los pies paralelos y juntos, y las manos colocadas, una sobre otra, sobre su cuerpo. Los pliegues de sus ropajes son rectos y verticales, y no están realizados mediante cavidades, como en la primera estatua, sino marcados con incisiones. Los dos Apolos son de tamaño algo mayor que el natural y se apoyan en un árbol, de cuyo tronco cuelga un carcaj. Las dos estatuas son del mismo estilo, con la única diferencia de que la primera de ellas parece más antigua. Por lo menos los rizos sobre la frente, que en la primera estatua forman pequeños anillos, aparecen en la segunda trabajados más libremente. El Apolo del Palacio Conti se descubrió hace unos cuarenta años, durante el pontificado del papa de esta casa, en el monte Circeo, ahora llamado monte Circello, entre Nettuno y Terracina[2]. Este monte ya pertenecía a los romanos en la época de los reyes, pues Tarquinio Severo envió allí una colonia, y en los primeros tratados entre Roma y Cartago que cerraron los cónsules L. Junio Bruto y Marco Horacio, se cita a los circellos entre las cuatro ciudades costeras romanas que no querían que los cartagineses atacaran. Esto se repite con idénticas palabras en un tratado posterior entre ambas partes. Cluverio, Celario y otros lo respetaron. El primer tratado se hizo veintiocho años antes de la campaña de Jerjes contra los griegos, de modo que, de acuerdo con los conocimientos del arte griego, la citada estatua, de ser griega, tendría que ser anterior. Pero el monte Circeum, que los volscos habitaban, no tenía precisamente en aquellos tiempos ninguna relación, siquiera comercial, con los griegos, pero sí con los etruscos, vecinos de los primeros, de modo que, por la época

y el lugar de la aparición de este Apolo, hemos de considerarlo una obra etrusca. La sexta estatua de mármol, una Diana en actitud de correr, es de unos cinco palmos, o sea, la mitad del tamaño natural, y está vestida y pintada. La comisura de los labios es ascendente y la barbilla muy pequeña; pero se ve claramente que no es un retrato o una persona concreta, sino un modelo imperfecto de belleza. Sus cabellos caen en pequeños rizos sobre la frente y, a los lados, en largos mechones sobre los hombros; los de atrás los lleva atados y lejos de la cabeza. El cabello está ceñido por una diadema con forma de aro con ocho rosas rojas en relieve. Sus ropas están pintadas de blanco. La camisa o prenda interior tiene amplias mangas con pliegues cresponados o fruncidos, y la clámide o capa corta los mismos pliegues paralelos y aplanados que la túnica. Además, ésta lleva cerca de su borde una delgada franja amarillo-dorada, encima de la cual vemos otra franja ancha coloreada y con flores blancas imitando un bordado. Encima de ella hay una tercera, también coloreada, e igualmente aparece pintado el borde de la túnica. La correa del carcaj que la figura lleva al hombro es roja, como las de las sandalias. Ya en el primer capítulo hablamos de esta estatua, que se descubrió en un pequeño templo o capilla perteneciente a una villa de la sepultada ciudad de Pompeya.

De las obras en relieve me limitaré a elegir tres para su descripción. El más antiguo, no sólo de los trabajos en relieve etruscos, sino también de los existentes en Roma, se encuentra en la Villa Albani y representa a una Juno Lucina o bien a la diosa Rumilia, protectora de los niños de pecho, pues el escabel que vemos bajo sus pies indica que esta figura tenía que ser superior a la condición común humana. Sostiene de pie en su seno a un niño pequeño, cuyo andador sujeta su madre, que está delante de ella acompañada de dos hijas de edades y estatura diferentes. La segunda obra tiene la forma de un altar redondo y se halla en el Campidoglio. Muestra las figuras de los doce dioses superiores, también presentes, en un trabajo en relieve, en un altar de Atenas. Entre ellos hay un Vulcano joven, sin barba, en actitud de abrir con un hacha la frente de Júpiter, de la cual debe surgir Minerva. En los tiempos más antiguos, Vulcano era representado sin barba, como también Júpiter y Esculapio, tanto en platos de ofrenda y piedras etruscas como en monedas griegas de la ciudad de Lipari, que se conservan en el museo del duque de Noja-Caraffa en Nápoles, y también en monedas y lámparas romanas. La suposición de que se trata de arte etrusco se basa en parte en su forma y en el uso que se dio a esta obra, pues es hueca (detalle ahora no visible por el vaso de mármol que se le ha colocado encima), por lo que no puede tratarse de un altar, sino que debió de servir de brocal o boca de pozo *(bocca di pozzo)* como los que se han encontrado en Roma y en Herculano, pues en su borde interior se aprecian, como en éstos últimos, unas marcas producidas por el roce de la cuerda que sostiene el balde. Es, por tanto, dudoso que esta obra se hiciera en Grecia. Pero he de recordar aquí que Cicerón se había mandado hacer en Atenas brocales de pozos con relieves, si interpretamos bien lo que dice en una carta a su amigo Ático. Otros antiguos brocales de pozo, de los cuales hay dos en la Villa

Albani, están delicadamente adornados con coronas de flores, errantes ramas de hiedra y recipientes de los que cae agua. Pausanias habla de una Ceres sentada sobre un pozo, como después del rapto de Proserpina, su hija, que era obra de Panfo, uno de los más antiguos artistas. Probablemente era un bajorrelieve en el brocal del pozo[3]. La tercera obra en relieve es un altar redondo que se encuentra en el Campidoglio y que se muestra al comienzo de este capítulo. En este altar hay tres dioses: Apolo con su arco y con una flecha en la mano derecha, un barbudo Mercurio con su caduceo y Diana con arco y carcaj y una antorcha en la mano. Observemos de paso que la forma del arco sólo se curva en sus extremos, quedando el resto casi completamente recto. Este arco lo vemos también en obras griegas, y donde Apolo y Hércules aparecen juntos y cada uno con su arco, como cuando se representa a Hércules quitándole a Apolo el trípode de Delfos, se aprecia claramente la diferencia: Hércules lleva un arco escita, que era muy curvado o serpenteante, como la más antigua sigma griega. La cuarta obra es un altar cuadrado, que antes se alzaba en el mercado de Albano y que hoy puede verse en el Campidoglio, con los doce trabajos de Hércules. Podría objetárseme que en este Hércules las partes no parecen ser más sensibles ni más abultadas que en el *Hércules Farnesio* y que esto no permite concluir que sea un trabajo etrusco. Debo reconocer que esto es verdad y que no encuentro otro aspecto que haga pensar en su procedencia etrusca que la barba puntiaguda, cuyos rizos quedan indicados en hileras de pequeños anillos o, más bien, bolitas. Ésta era la forma más antigua de trabajar y dar forma a las barbas, pero ya no lo era en la época en que las artes griegas fueron introducidas en Roma, y en las obras de estos artistas griegos las barbas no eran puntiagudas, sino que estaban libremente rizadas, de la forma que es típica del Hércules griego.

Entre las piedras grabadas he elegido las más antiguas y las más bellas, a fin de que el juicio sobre ellas sea más correcto y esté mejor fundado. Si el lector tuviese a la vista obras del más noble arte etrusco que, a pesar de su hermosura, muestran imperfecciones, comprendería con mucha mayor claridad lo que digo sobre ellas en esta parte, sobre todo de obras menores. Las tres piedras en las que basaré mi siguiente demostración son, como la mayoría de las piedras grabadas etruscas, escarabeos, es decir, que en la parte tallada y curva de todas ellas hay un escarabajo. Todas están perforadas porque seguramente se llevaban colgadas del cuello como amuletos. Una de las piedras grabadas más antiguas, no sólo entre las etruscas, sino entre todas las que se conocen, es sin duda la cornalina del Museo Stosch, que representa la deliberación de cinco héroes griegos sobre la marcha contra Tebas. Los nombres puestos a las figuras son los de Polinice, Partenopeo, Adrasto, Tideo y Anfiarao, y de la antigüedad de la obra dan testimonio tanto el dibujo como la escritura. Pues, a pesar del trabajo hecho con absoluto esmero y gran delicadeza, junto a la forma adornada de algunas partes, como los pies, prueba de la labor de un hábil maestro, las figuras apuntan a una época en que la cabeza difícilmente habría sido la sexta parte del cuerpo, y la escritura estaba más cerca de su origen pelásgico y

de la escritura griega más antigua que en otras obras etruscas. Con esta piedra podemos contradecir, entre otros, a cierto escritor que sostiene que los monumentos artísticos etruscos proceden de sus épocas posteriores. Las dos piedras siguientes son las más bellas de la producción etrusca: una, de cornalina, se halla también en el Museo Stosch, y la otra, de ágata, es propiedad del señor Christian Dehn, que vive en Roma. La primera muestra a Tideo con su nombre después de enfrentarse a los cincuenta atacantes que le tienden una trampa y matarlos a todos excepto a uno, no sin resultar herido, por eso aparece sacándose un venablo de la pierna. Esta figura demuestra los precisos conocimientos que de anatomía tenía el artista en los bien trazados huesos y músculos, pero también la dureza del estilo etrusco[4]. La otra piedra muestra a Peleo, padre de Aquiles, también con su nombre, mientras lava sus cabellos en un manantial que representa al río Esperquión, en Tesalia, y promete cortar y consagrarle la cabellera de su hijo Aquiles si éste regresa sano y salvo de la guerra de Troya. Los jóvenes de Figala se cortaban así el pelo para consagrarlo allí al río, y Leucipo se dejó crecer sus cabellos para el río Alfeo. Recuérdese aquí, a propósito de los héroes griegos en piedras etruscas, lo que Píndaro dijera concretamente de Peleo: que no existía país tan lejano y de lengua tan diferente, que no hubiera llegado hasta él la fama de aquel héroe, yerno de dioses.

Entre las monedas hallamos algunos de los más antiguos documentos del arte etrusco, y tengo a la vista dos de ellas que, en Roma, un artista posee en un museo de monedas griegas raras y escogidas. Son de una aleación metálica blanca y están muy bien conservadas. Una de ellas muestra en una cara un animal que parece un ciervo, y en la otra dos figuras de frente, parecidas una a otra y con una vara. Suponemos que éstos serían los primeros pasos en su arte. Las piernas son dos líneas que terminan en un punto redondo que indica el pie. El brazo izquierdo, que no sostiene nada, es una línea que parte del hombro y baja sólo ligeramente curvada casi hasta los pies. Un poco más corto es el pene, que también en los animales de las más antiguas monedas y piedras aparece extraordinariamente largo. El rostro tiene la forma de una cabeza de mosca. La otra moneda muestra en una cara una cabeza, y en la otra, un caballo.

Este comentario sobre obras etruscas no se ha atenido más que a sus peculiaridades, que es la manera más fácil, y no ligada a sistema alguno, de considerarlas; pero ahora debo considerar el aspecto artístico y la época de su creación, como haré en esta otra parte, para la que estableceré la siguiente ordenación: de los tiempos más antiguos y del primer estilo son las monedas poco antes citadas, el relieve más la estatua de la Villa Albani, el genio de bronce del Palacio Barberini y la mujer encinta de la Villa Mattei. De la época siguiente son los dos Apolos del Campidoglio y del Palacio Conti, el pozo con las doce divinidades que también se halla en el Campidoglio, el altar redondo con tres dioses más el cuadrado con los trabajos de Hércules de aquel mismo lugar y el gran altar triangular de la Villa Borghese, además de las piedras grabadas antes descritas. Del último periodo del arte etrusco parecen ser las estatuas de bronce de la Galería de Florencia.

Es difícil presentar una clasificación y una ordenación contrarias a las expuestas, incluso si hubiera podido equivocarme, pero es cierto que aquellas obras que coloco en la primera clase tienen todas las características de un estilo más antiguo y sencillo que el de las de la segunda clase, y las de la tercera superan a las de las dos anteriores.

Para completar esta parte se podría considerar una noticia sobre doce urnas de pórfido que habrían estado en Chiusi, Toscana, pero que luego no han podido hallarse ni allí ni en toda la Toscana ni en ningún otro lugar de Italia. Sería especialmente interesante poder asegurar que los etruscos trabajaron el pórfido, pero podría tratarse de una piedra parecida, como la que Leandro Alberti llama pórfido y se encuentra en Volterra. Gori, que tomó la noticia de las urnas de un manuscrito de la biblioteca de la casa Strozzi, en Florencia, comunica también la existencia de una inscripción en una de ellas. Pero, como esta noticia me pareció dudosa, me la hice copiar entera del original. Lo dudoso de la noticia reside en el asunto mismo y en la edad del manuscrito. Pues no es creíble que los grandes duques de Toscana, tan interesados en todo lo relacionado con las artes y con la Antigüedad, dejasen salir del país piezas tan raras, sobre todo si se dice que las urnas fueron descubiertas a mediados del siglo pasado. Pues todas las cartas de que consta el manuscrito de los Strozzi se escribieron entre los años 1653 y 1660, y la que contiene la noticia es de 1657 y la escribió un monje dirigiéndose a otro monje, lo que me induce a creer que se trata de una leyenda monacal. El propio Gori hizo aquí unos cambios, pues, para empezar, las medidas que da de las urnas no son las verdaderas. La carta habla de dos *braccia* de altura (una *braccia* florentina son tres palmos romanos y medio) y otras tantas de largo, pero Gori habla de sólo tres palmos. Además, la inscripción del original, a la que la imprenta dio forma y figura, no parece muy etrusca.

Segunda parte. Del estilo de los artistas etruscos

Después de la exposición liminar de los conocimientos existentes en la primera parte de este capítulo, dedicado a las circunstancias y las razones del curso que siguió el arte etrusco y a la representación de sus dioses y sus héroes, y de haber citado diversas obras de este arte, conduciré la atención del lector hacia las cualidades y características del arte de este pueblo y de sus obras, es decir, hacia el estilo de los artistas etruscos, del que tratará esta segunda parte.

Hay que recordar aquí, en general, que las características que crean la diferencia entre el estilo etrusco y el griego más antiguo pueden resultar engañosas, pues lo que son detalles causales pueden tomarse por costumbres o aspectos de la vestimenta. Los atenienses, como dice Arístides, dieron a las armas de Palas la forma que les había indicado la propia diosa, pero sólo por un yelmo como el de Palas o como el de otras figuras no puede decirse que la obra sea griega. Pues yelmos griegos se encuentran

también en obras indiscutiblemente etruscas, como el que tiene una Minerva del varias veces citado altar triangular de la Villa Borghese y el que muestra un plato con una inscripción etrusca que se conserva en el Museo del Colegio de San Ignacio en Roma.

El estilo de los artistas etruscos no fue siempre el mismo, sino que, como el de los egipcios y el de los griegos, pasó por diversas etapas y épocas, desde sus primeros tiempos, con sus formas sencillas, hasta el florecimiento de su arte, aparte de que luego se perfeccionó, como parece muy probable, con la imitación de obras griegas y adquirió una forma distinta de la de sus tiempos más antiguos. Es necesario definir bien y distinguir con precisión estas etapas del arte etrusco para descubrir su sistema. Finalmente, después de haber estado los etruscos durante largo tiempo sometidos a los romanos, su arte decayó, como puede apreciarse en veintinueve platos de bronce conservados en el Museo del Colegio de San Ignacio en Roma, de los cuales aquellos cuyas inscripciones están más cerca de la escritura y la lengua romanas aparecen peor dibujados y trabajados que los más antiguos. Sin embargo, de estas pequeñas piezas no pueden inferirse cosas más concretas y, como la decadencia del arte no puede considerarse como un estilo, permanezco en las tres épocas antes indicadas.

Como en el arte egipcio, podemos fijar tres estilos distintos del etrusco: el más antiguo, el posterior y aquel tercero mejorado con la imitación del arte de los griegos. En los tres trataremos, en primer lugar, del desnudo y, en segundo lugar, de las figuras vestidas, aunque, dado que la vestimenta no es en sus formas muy distinta de la griega, bastará con reunir al final de esta segunda parte unas pocas observaciones particulares sobre dichas figuras y sus aderezos.

Las características del primer y más antiguo estilo son las líneas rectas del dibujo, junto con la postura rígida y la actitud forzada de sus figuras, así como el concepto incompleto de la belleza del rostro. La primera particularidad es que en el contorno de las figuras hay pocas líneas salientes y entrantes, lo cual hace que las figuras parezcan delgadas y poco torneadas (aunque Catulo hablase del «obeso etrusco»), puesto que sus músculos están poco señalados. En este estilo falta, pues, la variedad. A este dibujo se debe, en parte, la postura rígida, pero también, y principalmente, a los limitados conocimientos de los primeros tiempos, pues sin conocimiento suficiente del cuerpo humano y sin libertad en el dibujo, no puede crearse ni expresarse variedad alguna en la postura y la actitud; el arte comienza, como la sabiduría, con el conocimiento de nosotros mismos. La segunda característica, el concepto incompleto de la belleza del rostro, estuvo presente en el arte etrusco como lo estuvo también en el arte más antiguo de los griegos. La forma de las cabezas es un óvalo alargado al que una barbilla puntiaguda hace parecer insignificante. Los ojos son, bien llanos, bien oblicuos hacia arriba, y quedan al mismo nivel del hueso.

Estas características son las mismas que hemos precisado en las figuras egipcias más antiguas, y esto hace aún más claro lo que en el primer capítulo hemos señalado citando a los escritores antiguos que se referían a la semejanza entre las figuras

egipcias y las etruscas. Hay que imaginarse a las figuras de este estilo con una túnica de corte simple y partes rectas que quienes la hacían y la llevaban nunca variaron durante un tiempo. No hacían un trabajo artístico, pero les bastaba para cubrirse, y al primero que dibujó una figura así, los demás le imitaron. También se adoptó cierto tipo de rostro, del cual no se apartaron, tanto menos por cuanto que las primeras imágenes eran de divinidades, cuyos rostros tenían que ser parecidos unos a otros. El arte era entonces como una mala escuela que produce ciegos sucesores y no consiente la duda ni la investigación, y el dibujo era contrario a toda apreciación sensible, como el sol de Anaxágoras, que tanto los discípulos como su maestro tenían por una piedra. La naturaleza habría podido enseñar algo a los artistas si no fuera porque en ellos la costumbre se había convertido en naturaleza, de ahí que su arte fuese tan distinto de ella.

Este primer estilo se encuentra en muchas pequeñas figuras de bronce, algunas de las cuales son exactas a las egipcias por sus brazos, caídos y pegados al cuerpo, y por sus pies, colocados en paralelo. Tanto la estatua de la Villa Mattei como el relieve de la Villa Albani tienen todas las características de este estilo. El dibujo del Genio del Palacio Barberini es muy plano, con las partes del cuerpo poco destacadas. Los pies están en la misma línea y los ojos, vacíos y planos, son algo oblicuos hacia arriba. Los ropajes de la estatua de la Villa Mattei y de las figuras del relieve no pueden ser más simples. Los pliegues, marcados sólo mediante un incisión, parecen como trazados con un peine. Un observador atento de lo esencial en las antigüedades descubrirá también este primer estilo en otras obras que no están en lugares tan famosos y visitados de Roma; por ejemplo, una figura masculina, sentada en una silla, de un pequeño relieve existente en el patio de la casa Capponi.

Pero los etruscos abandonaron este estilo cuando su ciencia progresó y, en vez de hacer más figuras vestidas que desnudas, como los griegos más antiguos parecen haber hecho en sus primeros tiempos, empezaron a representar más figuras desnudas. Mas, viendo algunas pequeñas figuras de bronce que están desnudas hasta las partes pudendas, que encierran en una especie de bolsa sujeta a las caderas mediante cintas, parece que los etruscos consideraban indecorosa la representación de figuras completamente desnudas.

A juzgar por las antiguas piedras grabadas de los etruscos, se creería que el primer estilo no fue universal, al menos entre los grabadores en piedra. Pues en las figuras grabadas en piedra todo es bulboso y esférico, lo contrario de las características señaladas del primer estilo. Pero una cosa no excluye la otra. Si consideramos que sus piedras fueron, como ahora, grabadas al torno, como parece indicar su aspecto, nos daremos cuenta de que la manera más fácil de trabajar y producir una figura era tornearla, y es de suponer que los primeros grabadores en piedra no sabían trabajar con herramientas muy puntiagudas. Las formas redondas no serían, pues, un principio de su arte, sino un recurso mecánico de su trabajo. Pero las piedras grabadas de sus primeros tiempos son lo contrario de sus primeras y más antiguas figuras de mármol

y de bronce, y en ellas se pone de manifiesto que la mejora del arte comenzó con una expresión más intensa y una delicada indicación de las diversas partes corporales en sus figuras, como se aprecia en algunas obras de mármol; y éstas son características de las mejores épocas de su arte.

No se puede determinar la época en que este estilo acabó de formarse, pero es probable que coincidiera en el tiempo con el perfeccionamiento del arte griego. Pues cabe comparar los tiempos anteriores a Fidias y la época misma en que éste vivió con el renacer de las artes y de las ciencias en los tiempos recientes, que no comenzó en un único país para difundirse por otros, sino que en todos los países pareció entonces revitalizarse la naturaleza entera del género humano y las grandes invenciones hicieron su aparición de una vez. Es cierto que esto sucedió en Grecia respecto a todas las clases de ciencia, y parece que en aquella época se infundió también en otros pueblos civilizados un espíritu universal que obró particularmente en el arte, al que animó e inspiró.

Pasemos ahora del estilo etrusco más antiguo al segundo que lo siguió, cuyas particularidades y características principales son, por un lado, una más afinada definición de la figura y sus distintas partes y, por otro, una postura y una actitud forzadas que en algunas figuras resulta violenta y exagerada. La primera característica de este segundo estilo consiste en unos músculos abultados que forman casi montículos, y en unos huesos de trazos cortantes y demasiado visibles, que hace que este estilo resulte áspero y penoso de ver. Pero hay que notar que estos dos aspectos de esta característica, los músculos y los huesos demasiado marcados, no siempre van juntos en las obras de este estilo. En las figuras de mármol, dado que sólo se han conservado las que representan dioses, los músculos no siempre aparecen tan marcados, excepto los de la pantorrilla, que en todas estas obras muestran formas rígidas y duras. Pero, en general, puede admitirse como regla que los griegos buscaron más la expresión y la definición de los músculos, mientras que los etruscos destacaron más los huesos. Si ahora, después de haber comprobado esto, examino una rara piedra de hermoso grabado y veo en ella huesos demasiado marcados, me inclinaré a creer que es obra etrusca, si bien por sus demás cualidades honraría a cualquier maestro griego. Esta piedra se muestra al principio de la tercera parte del próximo capítulo. Representa a Teseo después de matar a Faea, según cuenta Plutarco. Esta cornalina se hallaba aún hace veinte años en el Real Museo Farnesiano, en Capo di Monte, Nápoles, pero fue sustraída, como ya había sucedido antes, y también posteriormente, con otras bellas piedras del mencionado lugar. En el Museo Stosch podemos ver esta misma representación grabada en cornalina. Esta piedra puede servir al lector como ejemplo de lo dudosa que puede resultar la distinción entre las obras etruscas y las griegas de estilo más antiguo. La segunda característica no puede encerrarse en un único concepto, pues no es lo mismo forzado que violento. Violento no se refiere únicamente a la posición, la actitud y la expresión, sino también al movimiento de todas las partes. De la actitud puede decirse que es

forzada, pero también de la postura más tosca. Lo forzado es lo contrario a la naturaleza, y lo violento, lo contrario a la civilización y al decoro. El primer rasgo es también propio del estilo más antiguo y el segundo, de este otro en particular. Lo violento de la posición se deriva del primer rasgo, ya que, para mantener la intensa expresión buscada y la ostentación de los afectos, se colocaba a las figuras en posturas y actitudes que pudieran hacer exteriormente visible lo emocional, y por eso se elegía lo violento en vez del reposo y la serenidad. Y así, la emoción parecía hinchada y llevada a sus límites absolutos.

Tanto a las figuras de este estilo como a las del anterior podríamos aplicarles hasta cierto punto lo que Píndaro dice de Vulcano: que nació sin gracia. Comparado con el griego de los buenos tiempos, este segundo estilo sería como un joven que no ha tenido la suerte de recibir una educación esmerada y al que se ha permitido dar rienda suelta a sus deseos y a los arrebatos de su mente, que lo llevan a adoptar actitudes furiosas y contrarias a las que serían propias de un hermoso joven en el que una sabia educación y una enseñanza destinada a hacer de él un hombre instruido han conseguido que ponga límite a toda fogosidad y con esa su templanza confiera a su natural belleza una mayor elevación. Este segundo estilo puede también calificarse de amanerado, como ahora se dice, lo cual significa que todas las figuras tienen el mismo carácter. En sus obras, Apolo, Marte, Hércules o Vulcano no difieren en sus trazos. Como tener el mismo carácter significa no tener ningún carácter, de los artistas etruscos puede decirse lo que Aristóteles a Zeuxis en tono de reproche: que sólo tenían un carácter, y esto aclara al mismo tiempo el juicio, hasta ahora no entendido, del gran sabio universal sobre los artistas.

Las indicadas características de este estilo son aún hoy en cierta medida propias de esta nación, que se detiene en nimiedades, y esto lo demuestra en su manera de escribir, muy rebuscada y amanerada, y que, frente a la claridad de la romana, resulta seca y árida. Pero esto se manifiesta especialmente en el arte. El estilo de sus antiguos artistas asoma aún hoy en las obras de sus descendientes, y los ojos imparciales del entendido lo descubrirán en el dibujo de Miguel Ángel, el más grande entre ellos. Ya dijo alguien, y no sin motivo, que quien ha visto una figura de este artista, las ha visto todas. Este carácter es indiscutiblemente uno de los defectos de Daniel de Volterra, Pietro de Cortona y otros. En cambio, los mejores artistas romanos, como Rafael y su escuela, que bebieron de la misma fuente que aquéllos, siempre están más cerca de los griegos por lo etéreo de sus figuras.

Cuanto he dicho sobre este estilo pueden demostrarlo más claramente sus obras; así, un barbudo Mercurio del altar de la Villa Borghese, musculado como un soberbio Hércules, pero sobre todo las figuras de Tideo y Peleo. Las clavículas junto al cuello, las costillas, los cartílagos del codo y de las rodillas, los nudillos de los dedos y los tobillos aparecen tan destacados como los huesos de los brazos y las tibias; y en el Tideo es visible incluso la punta del esternón. Todos los músculos acusan los movimientos más enérgicos, incluso en Peleo, en quien esto está menos justificado

que en aquél. Y en Tideo, hasta los músculos de debajo del brazo. La postura forzada aparece en el altar redondo del Campidoglio y en diversas figuras del de Villa Borghese. Los pies de los dioses que se hallan de frente están juntos y paralelos, y los de aquellos que están de perfil, en línea recta uno detrás del otro. Las manos son, en general, rústicas y aparecen forzadas, y si una figura sostiene algo con dos dedos, mantiene los otros rectos y rígidos. La actitud violenta de Tideo es más lógica que la de Peleo, pero en éste tiene la finalidad de contribuir a la expresividad intensa de las partes. Ante toda la ciencia y toda la habilidad artística desplegadas en estas piedras, cabría esperar que los artistas tuvieran conceptos superiores de la belleza de las cabezas y, sin embargo, sucede lo contrario: la cabeza de Tideo es de lo más vulgar que pueda crear la naturaleza, y sus ojos desmesuradamente grandes; pero la cabeza de Peleo está aún más desquiciada que su cuerpo, y ni siquiera está aceptablemente formada.

Del tercer estilo podrían decirse más cosas en un tratado específico del arte etrusco, y lo que es propio del arte griego, y que en este estilo fue imitado, podría aplicarse a las figuras del mismo para comprenderlas mejor. Pero en un estudio general del arte de todos los pueblos, como es este libro, resulta superfluo. Algunas de las obras más sobresalientes del arte de este pueblo, que, según creo, son de su última época, se han citado más arriba; me refiero a las tres estatuas de bronce de la Galería de Florencia. Parece que de esta época son, entre otras urnas funerarias, cuatro de alabastro de Volterra que se encontraron en 1761 cerca de esta ciudad y que hoy se hallan en la Villa Albani. Estas urnas miden tres palmos de largo y uno de ancho, lo que nos indica que sólo sirvieron para encerrar cenizas. En sus tapas vemos representada a la persona muerta en un tamaño de la mitad del natural, con el cuerpo erguido y apoyándose en un brazo. Tres de estas figuras sostienen un plato y la cuarta, un cuerno para beber. Los pies de estas figuras parecen como serrados por no tener espacio en la tapa.

De la indumentaria etrusca no me queda por decir más que lo siguiente. En las figuras de mármol, el manto nunca cae libremente, sino siempre en pliegues paralelos, verticales u oblicuos. Pero en dos de los cinco héroes griegos vemos que los mantos caen libremente; luego de estas obras no pueden extraerse conclusiones generales. Las mangas de la prenda interior femenina presentan a menudo pequeñísimos pliegues al estilo de los roquetes *(rocchetti)* italianos de los cardenales y de los canónigos de algunas iglesias; en Alemania podemos hacernos una idea de lo que quiero decir si recordamos las linternas redondas de papel, plegadas de la misma forma para poder abrirlas y cerrarlas. Las mismas mangas lleva también una figura masculina, la ya citada estatua de la Villa Albani. En la mayoría de las figuras, tanto masculinas como femeninas, el cabello aparece dividido por una raya, recogido por detrás y el resto cayendo hacia delante en mechones sobre los hombros, como era costumbre en los tiempos antiguos, también en otros pueblos. Ya indiqué lo mismo en

el capítulo anterior en referencia a los egipcios y lo haré también en el próximo en referencia a los griegos.

Tercera parte. Del arte de los pueblos limítrofes con los etruscos

La tercera parte de este capítulo contiene un estudio del arte de los pueblos que lindaban con Etruria, que aquí reúno en un solo concepto, y que eran los samnitas, los volscos y los campanios. Hablaré especialmente de estos últimos, entre los que el arte no floreció menos que entre los etruscos. Esta parte se cierra con una noticia de figuras procedentes de la isla de Cerdeña.

De las obras de arte de los samnitas y de los volscos nada se ha conservado, que sepamos, fuera de unas cuantas monedas, pero de los campanios se han conservado monedas y cerámica pintada. De aquéllos sólo puedo ofrecer, por consiguiente, noticias generales sobre su constitución y su modo de vida, lo cual nos permitirá hacernos una idea de su arte. De éste tratará el primer apartado de esta parte y el segundo lo hará de las obras artísticas de los campanios.

Con el arte de estos pueblos ocurre lo que con su lengua, el osco, que, si no dialecto puede ver como un dialecto del etrusco, no debió de ser muy distinta de éste. Pero así como no conocemos la diferencia que pudo haber entre las lenguas de estos pueblos, con lo que se ha conservado en sus monedas o sus piedras grabadas, no tenemos datos suficientes sobre las características de esas piezas.

Los samnitas amaban el lujo y, a pesar de ser un pueblo belicoso, eran muy dados a los placeres de la vida. Los escudos que usaban en la guerra estaban revestidos unos de oro y otros de plata, y en la época en que los romanos casi no parecían conocer las ropas de lino, algunos jefes militares de los samnitas usaban prendas de lino hasta en campaña, al igual que los españoles en el ejército de Aníbal, que lucían prendas de púrpura. Cuenta Livio que, en la guerra con los romanos siendo cónsul L. Papirio Cursor, todo el campamento samnita, que formaba un cuadrado de unos doscientos pasos de lado, estaba cercado con telas de lino. La ciudad de Capua, construida por los etruscos y que, según Livio, fue luego una ciudad de los samnitas, es decir, y como cuenta en otro lugar, fue tomada por ellos, era célebre por la voluptuosidad y molicie de sus habitantes.

Los volscos tenían, como los etruscos y otros pueblos vecinos, un régimen aristocrático. Sólo nombraban un rey o un general de sus ejércitos cuanto se preparaba una guerra. La organización de los samnitas se asemejaba a la de Esparta y a la de Creta. Las abundantes ruinas de ciudades arrasadas sobre colinas cercanas son aún hoy testimonio de la numerosa población de esta nación y de su poderío, una historia de sangrientas guerras contra los romanos, que no pudieron dominarla hasta después de haber logrado veinticuatro victorias sobre ella. La numerosa población y

la suntuosidad despertaban la mente y la aplicación, y la libertad elevaba el espíritu, condiciones éstas muy ventajosas para el arte.

En los tiempos más antiguos, los romanos se servían de artistas de ambos pueblos. Tarquinio Prisco hizo venir de Fregelle, en el país de los volscos, a un artista llamado Turriano, quien hizo una estatua de Júpiter de barro cocido. Y por la gran semejanza que existe entre una moneda de la *gens* Servilia en Roma y otra samnita, se supone que aquélla fue acuñada por artistas de esta nación. Una moneda muy antigua de Anxur, ciudad volsca que hoy se llama Terracina, muestra una hermosa cabeza de Palas.

Los campanios eran un pueblo al que el cielo benigno de que gozaban y el fértil suelo que cultivaban les invitaban a una vida placentera. En los tiempos más antiguos, Etruria comprendía su país y el de los samnitas, pero su pueblo no pertenecía al cuerpo del Estado etrusco, sino que era independiente. Luego llegaron los griegos, se establecieron en esas tierras e introdujeron su arte, como todavía hoy pueden demostrar las monedas griegas de Nápoles y las de Cuma, aún más antiguas.

Respecto a las obras de arte campanias, diremos, en primer lugar, que son conocidas las monedas de Capua y de Tiano, con inscripciones en su propia lengua. La cabeza de un joven Hércules que muestran monedas de ambas ciudades, y la de un Júpiter en las de Capua, son de una gran belleza, y una Victoria sobre una cuadriga que aparece en monedas de esta misma ciudad, tiene un aspecto magnífico.

Entre la cerámica pintada de los campanios cuento aquí también toda la llamada etrusca, puesto que la mayoría fue hallada en excavaciones hechas en Campania, especialmente en Nola. Es cierto que, en los tiempos más antiguos, los etruscos fueron dueños de Italia, desde los Alpes hasta el estrecho de Sicilia, como asegura Livio, pero esto no es razón para llamar etruscos a estos recipientes, puesto que los mejores de ellos parecen de tiempos posteriores, y aun de los buenos tiempos del arte. Sin embargo, los vasos de Arezzo fueron tan célebres como hoy lo son los de Perugia. Tampoco puede negarse que en algunos recipientes, sobre todo en pequeñas copas, el dibujo es muy parecido al etrusco; se trata de algunas ideas, como la de los faunos con largas colas de caballo, que se ven en figuras etruscas de bronce y también en estos recipientes, pero que asimismo pudieron haber sido propias de los campanios. Lo cierto es que todas las grandes colecciones de estos recipientes provienen del reino de Nápoles y que allí se reunieron, como la colección que el conde de Mastrilli tiene en dicha ciudad, que consta de varios cientos de piezas. Otra persona de esta misma casa residente en Nola ha podido reunir en ese lugar una escogida colección, en uno de cuyos recipientes, en el que hay representadas dos figuras en actitud de pelearse, se lee: ΚΑΛΛΙΚΛΕΣΚΑΛΟΣ·, «El bello Calicles». Las piezas que se hallan en la biblioteca de los teatinos de SS. Apostoli de dicha ciduad las poseía un conocido jurista napolitano, Giuseppe Veletta, que también fue propietario de la grande y hermosa colección de tales vasos que hoy se halla en la Biblioteca Vaticana y que el cardenal Gualtieri compró a sus herederos, pasando luego al lugar

donde ahora se encuentra. Entre estas colecciones merece figurar también la que reunió el señor Anton Raphael Mengs en Nápoles, que comprende unas trescientas piezas.

Entre la cerámica mastrilliana hay tres piezas con inscripción griega, como también la tiene un plato del Museo Real de Nápoles. De estas piezas se hablará en el capítulo siguiente. Aquí sólo nos servirán para demostrar el escaso fundamento que tiene la denominación general de vasos etruscos que se ha dado hasta ahora a tales piezas. Incluso se pretende que, en tiempos más modernos, se descubrieron fragmentos de cerámica pintada con el nombre de ΑΓΑΘΟΚΛΕΟΥΣ que habrían pertenecido a ese famoso rey, que era hijo de un alfarero.

Entre estos recipientes los hay de todas clases y formas, desde los más pequeños, que debieron de ser juguetes para los niños, hasta los de tres a cuatro palmos de alto. Las variadas formas de los más grandes pueden verse en libros que los reproducen en grabados. Su uso era muy diverso. Para ciertos sacrificios, especialmente a Vesta, se reservaban recipientes de barro, y algunos servían para conservar las cenizas de los cadáveres, pues la mayoría se ha hallado en enterramientos, especialmente cerca de la ciudad de Nola, no lejos de Nápoles. En el museo del señor Mengs se exhibe uno muy bello procedente de la antigua Capua, donde se halló dentro de otro. Este recipiente está pintado de la misma forma que el que contenía en su interior, y aparece sobre un pequeño montículo que debe de representar una tumba tal como eran las tumbas de los tiempos más antiguos. Recuérdese la costumbre de colocar junto al muerto un recipiente con aceite y que estos recipientes se pintaban también en los monumentos funerarios. A cada lado del recipiente pintado se encuentra la figura de un hombre joven que, aparte de una tela que cuelga de su hombro y de una espada bajo su brazo, al estilo de las figuras heroicas (las más tarde llamadas ὑπωλένιο, está desnuda. Los rostros de estas figuras no son ideales, sino que parecen representar a ciertas personas que conversan afligidas entre sí. Sabemos también que, en los primeros tiempos de los griegos, el premio de la victoria en sus juegos consistía en un simple vaso, y esto lo demuestra el vaso que hay en ciertas monedas de la ciudad de Tralles y en muchas piedras grabadas. Los premios de las panateneas celebradas en Atenas eran también vasos pintados de barro cocido llenos de aceite, y a esto aluden los vasos que se hallan en lo alto de un templo de Atenas. Pero es de suponer que muchos de estos vasos los emplearan los antiguos sólo como adorno, como hoy hacemos con nuestras porcelanas, lo cual se colige de que hay algunos que no tienen ni tuvieron nunca fondo. De la frecuencia con que muestran figuras que sostienen un frotador *(strigilis)* podríamos deducir que muchos de ellos estaban hechos para colocarlos en los baños.

Las figuras están pintadas en su mayoría de un solo color o, para ser más precisos, el color de las figuras es el color de fondo de los recipientes o el color natural de la fina arcilla cocida. Pero el campo o color entre las figuras es un negro plano, y de este mismo negro están pintados sobre ese fondo los contornos de las figuras. De los

vasos pintados con más colores se conservan, además de los de la Biblioteca Vaticana, dos en la Galería de Florencia y otros dos en el museo del señor Mengs. Uno de estos últimos, del que se dice que es el más trabajado de todos los existentes, representa una parodia del amor entre Júpiter y Alcmena, es decir, una versión ridiculizada del mismo representada de forma cómica. O también podría decirse que muestra la escena más destacable de una comedia como el *Anfitrión* de Plauto. Alcmena se asoma a una ventana, como hacían las mujeres que vendían sus favores o bien hacían melindres para hacerse rogar. La ventana está alta, como la colocaban los antiguos. Júpiter se ha disfrazado con una barbuda máscara blanca y con el modius en la cabeza, como Serapis, que forma con la máscara una sola pieza. Porta una escalera, entre cuyos tramos saca la cabeza, con intención de subir a la alcoba de su amada. Al otro lado se halla Mercurio con un abultado vientre, aspecto de criado y disfrazado como el Sosias de Plauto. En la mano izquierda, en bajo, lleva el caduceo, como si quisiera esconderlo para no ser reconocido, mientras con la mano derecha acerca un candil a la ventana, ya sea para iluminársela a Júpiter, ya, como el Delfis de Teócrito dice a Simeta, porque está dispuesto a usar el hacha y el candil, e incluso el fuego, si su amada no le deja entrar. Tiene un gran príapo, que también tiene su significado; ya en las comedias antiguas, los personajes se ataban un miembro grande de cuero rojo. Ambas figuras llevan calzas y medias blanquecinas de una pieza, que llegan hasta sus tobillos, como las del cómico sentado, con una máscara sobre el rostro, de la Villa Matei, pues en las comedias de los antiguos los personajes no podían aparecer sin calzas. Las partes desnudas de las figuras son de color carne, excepto el príapo, que es rojo oscuro, como los vestidos de las figuras. El vestido de Alcmena está adornado con estrellitas blancas. Los vestidos adornados de estrellas eran ya conocidos entre los griegos de los tiempos más antiguos; el héroe Sosípolis lucía uno en una antiquísima pintura, y uno parecido llevaba Demetrio Poliorcetes.

En la mayoría de estos vasos, el dibujo es de tal calidad, que las figuras podrían ocupar un lugar decoroso en un dibujo de Rafael, y es notable que no existan, entre ellos, dos completamente iguales. Entre tantos cientos como he podido ver, cada uno tenía su propio tema. Quien pueda observar y apreciar los magistrales y delicados dibujos y conozca la manera en que se aplican los colores a estos vasos de barro cocido, encontrará en este tipo de pintura la mayor prueba de la precisión y destreza de estos artistas también en el dibujo. Pues estos vasos no se distinguen de nuestra cerámica, sea pintada o como la porcelana corriente, a la cual, se dice, se le da el color azul después de cocida. Esta pintura debe hacerse con rapidez, ya que todo barro cocido absorbe la humedad de los colores con la misma prontitud con que la tierra seca y agrietada el rocío, o sea, que si el dibujo no se traza rápidamente de una sola vez, en el pincel quedará sólo barro. Como no se encuentran interrupciones ni líneas añadidas, cada línea del contorno de una figura debía ser trazada sin interrupción, lo cual da a estas figuras una cualidad que las hace casi milagrosas. Hay que tener en cuenta que en este trabajo no hay modificación ni corrección alguna, y

las figuras han de quedar con los contornos que hayan salido. Igual que los insectos más diminutos son un prodigio de la naturaleza, estos vasos son un prodigio del arte de los antiguos. Y así como Rafael, que en los primeros esbozos de sus ideas dibujaba el contorno de una cabeza, e incluso figuras enteras, con un trazo ininterrumpido de su pluma, demuestra en ellos al conocedor su maestría no menos que en sus dibujos acabados, los vasos confirman más que otras obras la gran destreza y seguridad de los artistas antiguos. Una colección de estos vasos es un tesoro en dibujos[5].

Creo que éste es el momento más adecuado para cerrar este capítulo diciendo unas palabras sobre algunas figuras de bronce encontradas en la isla de Cerdeña que, por su forma y su gran antigüedad, merecen cierta atención. Hace poco tiempo se dieron a conocer otras figuras semejantes de esta isla, pero aquellas a que me refiero se encuentran en el Museo del Colegio de San Ignacio, al que fueron donadas por el cardenal Alejandro Albani. Son cuatro de diferentes tamaños, desde medio palmo hasta dos palmos. La forma y la hechura de estas figuras son completamente bárbaras y muestran con máxima claridad los rasgos de la antigüedad más remota en un país en el que las artes jamás florecieron. La cabeza es alargada, con ojos desmesuradamente grandes y partes informes, y el cuello es largo como el de una cigüeña, semejante al de las más feas de las pequeñas figuras etruscas de bronce.

Dos de las tres figuras más pequeñas parecen soldados, aunque sin casco. Ambos llevan una espada corta que cuelga de derecha a izquierda sobre el pecho de un cinturón que pasa por el cuello. De su hombro izquierdo cuelga un manto corto y estrecho, propiamente una estrecha banda que llega hasta la mitad del muslo. Parece un paño cuadrado que puede estar doblado, y uno de sus estrechos bordes interiores aparece marcado mediante un relieve. Es posible que esta clase de vestimenta fuera la propia de los antiguos habitantes de Cerdeña, llamada mastruca. Una de las figuras sostiene, al parecer con la mano, un plato con frutas.

La más curiosa de estas figuras, que mide casi dos palmos, es un soldado con un corto jubón y unos calzones y cujas que lo cubren hasta la pantorrilla, y que son lo contrario de otros tipos de protección, pues los griegos cubrían las tibias con grebas, mientras que aquéllas quedan por encima de la pantorrilla y están abiertas por delante. De la misma manera llevan cubiertas sus piernas Cástor y Pólux en una piedra del Museo Stosch, de la que ya cité aquellas figuras como ilustración. Este soldado sostiene con su mano izquierda un escudo redondo que le cubre el cuerpo, aunque a cierta distancia, y bajo él vemos tres flechas cuyas alas sobresalen por encima del escudo. En su mano derecha lleva el arco. El pecho va protegido mediante una coraza corta y los hombros, con hombreras, las mismas que pueden verse en un vaso de la colección Mastrilli en Nola. Estas hombreras son como las del uniforme de nuestros tamborileros. La cabeza va cubierta por un gorro plano, de cuyos lados parten, hacia adelante y hacia arriba, dos largos cuernos semejantes a dientes. En la cabeza hay un cesto con dos varas que descansa sobre los cuernos y se puede quitar.

A la espalda lleva el eje de un carro con dos pequeñas ruedas, cuya lanza va sujeta con un aro, de modo que dichas ruedas asoman por encima de la cabeza.

Esto nos revela una desconocida costumbre de los pueblos antiguos en la guerra. El soldado de Cerdeña tenía que llevar consigo sus propias provisiones, pero no las llevaba a la espalda, como los soldados romanos, sino en un cesto dentro de un carrito, del que tiraba. Concluida la campaña, cuando las provisiones ya no eran necesarias, el soldado sujetaba dicho carrito al aro que llevaba en su espalda y colocaba el cesto en la cabeza, sobre los dos cuernos. Parece que el soldado iba con todos estos adminículos incluso a la batalla y disponía en todo momento de todo lo necesario.

Para finalizar este capítulo, digo al lector que desee más claridad sobre ciertos aspectos, que en la comparación de estos antiguos pueblos de Italia con los egipcios sucede lo mismo que con aquellas personas que han estudiado más en una lengua extranjera que en la suya propia. Del arte egipcio podemos hablar con más certeza que del de aquellos pueblos que hemos recorrido y excavado. Poseemos gran cantidad de pequeñas figuras etruscas, pero no las estatuas suficientes para hacernos una idea exacta del sistema de su arte, del mismo modo que, después de un naufragio, no se puede construir una nave firme con los pocos maderos salvados. La mayor parte de lo conservado consiste en piedras grabadas que son como los pequeños matorrales que quedan en un bosque talado, en el que sólo se mantienen algunos árboles aislados como símbolos del asolamiento. Desgraciadamente, pocas esperanzas nos quedan de hallar aún obras de las épocas florecientes de estos pueblos. Los etruscos tenían las canteras de mármol de su país cerca de Luna (hoy Carrara), que era una de sus doce capitales. Pero los samnitas, volscos y campanios no hallaron cerca mármol blanco, de ahí que hicieran la mayoría de sus obras de barro cocido o de bronce. Las primeras se rompieron y las segundas fueron fundidas, y ésta es la causa de la rareza de las obras artísticas de estos pueblos. Por otra parte, dado que el estilo etrusco se asemejó al más antiguo de los griegos, puede considerarse este estudio como una preparación para el próximo capítulo, a cuya lectura invito al lector.

Capítulo cuarto
Del arte entre los griegos

Primera parte. De las razones y las causas de la aceptación del arte griego y de su superioridad sobre el de los demás pueblos

El arte de los griegos es el objeto principal de esta historia y, siendo el más digno de contemplación e imitación, tal como se ha conservado en incontables y bellos monumentos, requiere un estudio detenido que no consista en mostrar características incompletas ni en hacer declaraciones imaginarias, sino que enseñe lo esencial y en el que no se expongan simplemente conocimientos que incrementen el saber, sino también teorías aplicables. El estudio dedicado al arte de los egipcios, los etruscos y otros pueblos puede ampliar nuestro concepto y contribuir a juzgar con acierto; pero el dedicado al arte de los griegos ha de intentar integrarlo en la unidad y la verdad, en lo que constituye la regla para juzgar y proceder.

Este estudio sobre el arte de los griegos se compone de cuatro partes. La primera y liminar trata de las razones y las causas de la aceptación del arte griego y de su superioridad sobre el de los demás pueblos; la segunda, de lo esencial del arte; la tercera, de su desarrollo y su decadencia, y la cuarta, de la parte mecánica del arte. El capítulo concluye con una consideración sobre las pinturas de la Antigüedad.

La causa y la razón de la superioridad que adquirió el arte de los griegos hay que buscarlas, en parte, en la influencia del cielo y, en parte, en la constitución y el gobierno griegos y el modo de pensar que éstos determinaron, y no menos en la estima que los griegos sintieron por sus artistas y el uso que los griegos hicieron del arte.

La influencia del cielo ha de vivificar la semilla de la que brotará el arte, y Grecia fue la tierra elegida para esa semilla. Y al talento para la filosofía, que Epicuro atribuía sólo a los griegos, podría añadirse con más razón el talento para el arte. Mucho de lo que pudiéramos imaginar ideal, fue para ellos natural. La naturaleza, después de haber pasado por etapas de frío y de calor, encontró su punto medio en Grecia, donde reina un clima equilibrado entre el invierno y el verano, y cuanto más se acerca la naturaleza a ese punto, tanto más serena y alegre se vuelve y más se extiende su efecto en formas vivas y agraciadas y en impulsos decisivos y prometedores. Allí donde la naturaleza está menos envuelta en espesas nieblas y vahos, más pronto da al cuerpo humano una configuración madura, que se alza en formas exuberantes, especialmente femeninas, y fue en Grecia donde con más finura perfeccionó a los humanos. Los griegos eran conscientes de ello y, como dice Polibio, en general de su superioridad sobre otros pueblos, y en ningún otro pueblo se estimó la belleza tanto como en el suyo[1]; por eso, nada que pudiera ensalzarla quedó oculto y los artistas contemplaban la belleza cotidianamente. La belleza era un mérito y una

honra; algunos personajes recibieron un sobrenombre especial por la belleza de un solo aspecto físico, como Demetrio Falereo por sus cejas perfectas. Ya en los tiempos más antiguos se celebraron los concursos de belleza decretados por Cipselo, rey de Arcadia en la época de los heráclidas, junto al río Alfeo, en la región de la Élide, y en la fiesta del Apolo Filesio hubo un premio al beso más perfecto entre jóvenes, que se concedía por decisión de un juez, como probablemente se habría hecho también en Megara, junto a la tumba de Diocles. En Esparta y en Lesbos, en el templo de Juno y entre los parrasios, se celebraban concursos de belleza del sexo femenino.

Respecto a la constitución y el gobierno de Grecia, hay que decir que la libertad fue la causa principal de la superioridad de su arte. La libertad encontró siempre asiento en Grecia, incluso junto al trono de los reyes, que gobernaron paternalmente antes de que la luz de la razón les hiciera probar las mieles de una libertad plena, y Homero llama a Agamenón pastor de pueblos en alusión a su amor y preocupación por ellos. Aunque más tarde se alzasen tiranos, éstos sólo lo fueron en su patria, y la nación entera nunca conoció un jefe único. Por eso nunca recayó en una sola persona el derecho de ser grande en su pueblo y poder perpetuarse con exclusión de otros.

Muy pronto empezó a emplearse el arte para conservar el recuerdo de una persona también mediante su figura, y éste era un camino abierto a todos los griegos. Como los griegos más antiguos deseaban aprender allí donde la naturaleza más espléndidamente se manifestaba, instituyeron también las primeras recompensas para la ejercitación física, y tenemos noticia de una estatua erigida a en la Élide a un atleta espartano llamado Eutélides ya en la trigésimo octava olimpíada, y, al parecer, esta estatua no fue la primera. En juegos menores, como los de Megara, se colocaba una piedra con el nombre del vencedor. De ahí que los más grandes hombres de Grecia quisieran en su juventud sobresalir en los juegos. Crisipo y Cleantes ya fueron conocidos por ello antes de serlo por su sabiduría; y hasta el mismo Platón figuró entre los atletas de los juegos ístmicos de Corinto y de los píticos de Sición. Pitágoras obtuvo el premio de Élide e instruyó con tanto acierto a Eurímenes, que también éste logró la victoria en aquel mismo lugar. También entre los romanos eran los ejercicios físicos una manera de hacerse un nombre, y Papirio, que supo vengar en los samnitas la deshonra sufrida por los romanos *ad Furculas Caudinas*, nos es menos conocido por su victoria que por su apodo de «el Corredor», que también Homero da a Aquiles.

Una estatua que reproducía fielmente al vencedor guardando su parecido, puesta en el lugar más sagrado de Grecia y admirada y honrada por todo el pueblo, era un poderoso incentivo, no menos para esculpirla que para tenerla, y en ningún otro pueblo tuvieron desde entonces los artistas tantas oportunidades de lucirse, y no hablamos aquí de las estatuas de los templos, tanto de los dioses[2] como de los sacerdotes y las sacerdotisas. No sólo se erigía al vencedor de los grandes juegos una estatua en el lugar donde se celebraban, o muchas según el número de sus victorias, sino también en su patria, y este honor lo recibían también otros ciudadanos de mérito. Dionisio habla de estatuas de algunos ciudadanos de Cuma, en Italia, que en

la septuagésimo segunda olimpíada, Aristodemo, el tirano de esta ciudad, hizo retirar del templo en que se hallaban y arrojar a lugares indignos. A algunos vencedores de los primeros Juegos Olímpicos, cuando las artes aún no habían florecido, se les erigieron estatuas en recuerdo suyo mucho tiempo después de su muerte, como le sucedió a Oibotas, vencedor en la sexta olimpiada, que no recibió ese honor hasta la octogésima. Asimismo hubo quien se hizo esculpir su estatua antes de obtener la victoria; tan cierto estaba de ella. Y la ciudad de Egea, en Acaya, construyó un aula o galería cubierta para que un vencedor pudiese ejercitarse en ella.

Gracias a la libertad se elevó el pensamiento de todo el pueblo como de un tronco sano brota una rama noble. Pues así como el espíritu de un hombre acostumbrado a pensar suele elevarse si se halla en el campo abierto, o en un camino franco, o en lo alto de un edificio que no si está en un aposento vulgar o en cualquier otro lugar limitado, el modo de pensar y los conceptos del libre pueblo griego tuvieron que ser muy distintos de los de otros pueblos dominados. Heródoto hace ver que la libertad fue la única base del poder y de la altura a que llegó Atenas, pues cuando en otro tiempo esta ciudad tuvo que reconocer a un amo por encima de ella, no podía compararse con las ciudades vecinas. Igualmente la oratoria empezó a florecer en la planta de la plena libertad de palabra de que gozaron los griegos, de ahí que los sicilianos atribuyeran a Gorgias la invención de la oratoria. En su mejor época, los griegos fueron seres meditativos que, a la edad en que nosotros empezamos a pensar por nosotros mismos, ya llevaban veinte o más años haciéndolo y que mantenían la luz de su espíritu amparada por la vitalidad del cuerpo, mientras que nosotros alimentamos vulgarmente nuestro espíritu hasta hacerlo enflaquecer. El entendimiento aún inmaduro, que como delicada corteza conserva y amplía la incisión, no se nutría de vacuas palabras sin sentido, y su cerebro, semejante a una tabla de cera que sólo puede registrar un cierto número de palabras o de imágenes, no se llenaba con fantasías cuando la verdad debía ocupar un lugar. Más tarde se procuró ser instruido, es decir, saber lo que otros supieron, pero ser instruido en el sentido actual era fácil en sus mejores tiempos: todo el mundo podía ser sabio. Apenas existía entonces la vanidad de conocer lo que dicen muchos libros, puesto que hasta después de la sexagésimo primera olimpiada no se reunieron las obras dispersas de los grandes poetas. Éstas el niño las aprendía, y el adolescente pensaba como el poeta, y si había producido algo digno, se le contaba entre los primeros de su pueblo.

El hombre sabio era el más respetado y era conocido en cada ciudad, como entre nosotros sucede ahora con el más rico. Así fue el joven Escipión, que llevó a la diosa Cibeles a Roma. También el artista podía merecer esta consideración, y Sócrates llegó a declarar que sólo consideraba sabios a los artistas, porque ellos lo son sin parecerlo; acaso con esa convicción Esopo buscaba siempre la compañía de escultores y arquitectos. En tiempos muy posteriores, el pintor Diogneto fue uno de los que enseñó la sabiduría a Marco Aurelio. Este emperador reconoció haber aprendido de él a distinguir lo verdadero de lo falso y a no tomar necedades por cosas

dignas. El artista podía convertirse en legislador, pues todos los legisladores eran simples ciudadanos, como afirma Aristóteles. Podía conducir ejércitos, como Lámaco, uno de los ciudadanos más pobres de Atenas, y ver su estatua junto a las de Milcíades o Temístocles, o incluso junto a las de los propios dioses. Jenófilo y Estratón tuvieron junto a sus figuras sedentes las estatuas de Esculapio y de Higiea en Argos. Quirísofo, autor del Apolo de Tegea, se hallaba en mármol junto a su obra, y Alcámenes aparecía en un relieve en lo más alto del templo de Eleusis; y Parrasio y Silanio eran honrados junto con Teseo en la pintura que de éste hicieron. Otros artistas ponían su nombre en sus obras, y Fidias lo hizo en los pies del Júpiter Olímpico. En varias estatuas de los vencedores de Élide figuraba también el nombre de su autor, y en la cuádriga de bronce que Dinomenes, hijo del rey Hierón de Siracusa, mandó erigir en memoria de su padre había dos versos que indicaban que Onatas había sido el maestro de aquella obra. Sin embargo, esta costumbre no era tan general como para que de la ausencia del nombre del artista en estatuas destacables se puedo inferir que son de épocas posteriores**[3]**. Esto sólo puede esperarse de personas que han visto Roma en sueños o de viajeros jóvenes que la vieron en un mes.

El honor y la suerte del artista no dependían del capricho de un ignorante orgullo, y sus obras no se adecuaban a ningún gusto infame ni a los bellacos ojos de algún juez encumbrado mediante la adulación y el servilismo, sino que las juzgaban y premiaban los más sabios de todo el pueblo. Y en la asamblea de todos los griegos, así como en Delfos y en Corinto, sus obras participaban en certámenes de pintura sometidos al criterio de jueces elegidos especialmente para aquellos eventos y que empezaron a ser una institución en tiempos de Fidias. Así fueron enjuiciados Paneo, hermano o, como otros dicen, hijo de la hermana de Fidias, y Timágoras de Calcis, recibiendo el premio este último. Ante tales jueces se presentó Etión con sus *Bodas de Alejandro y Roxana*, y el presidente que emitió el fallo, que se llamaba Proxénides, concedió al artista la mano de su hija. Se ve que una buena fama en otros lugares no cegaba a los jueces en su tarea de reconocer el mérito, pues en Samos Parrasio quedó detrás de Timanto en su pintura del *Juicio por las armas de Aquiles*. Pero los jueces no eran ajenos al arte, pues eran de un tiempo en que en Grecia la escuela instruía a la juventud tanto en la sabiduría como en el arte. De ahí que los artistas trabajaran para la eternidad, y los premios a sus obras los incitaran a elevar su arte por encima de los intereses crematísticos y de la recompensa. Así, Polignoto pintó el Poecile de Atenas y, según parece, un edificio público de Delfos sin retribución alguna, y el agradecimiento por este último trabajo parece ser el motivo de que la anfictionía, o consejo general de los griegos, decidiera ofrecer a este generoso artista hospedaje libre en toda Grecia**[4]**.

Todo arte y trabajo sobresalientes se valoraban bien, y el mejor trabajador con la cosa más menuda podía inmortalizar su nombre. Aún hoy conocemos el nombre del arquitecto de un acueducto de la isla de Samos y también el de aquel que allí construyó la nave más grande; asimismo conocemos el de un célebre cantero que se

llamaba Arquíteles y que se distinguió por su gran trabajo en columnas. También son conocidos los nombres de los dos tejedores o bordadores que hicieron un manto para la Palas Polias de Atenas. Y conocemos el nombre de un constructor de muy equilibradas balanzas o platillos de balanza; se llamaba Partenio. Y hasta se ha conservado el nombre del guarnicionero, como hoy lo llamaríamos, que hizo el escudo de cuero de Áyax. Parece que los griegos dieron a muchos objetos particularmente buenos el nombre del maestro que los produjo, y con él dichos objetos se conocieron en adelante. En Samos se hacían candelabros de una manera tal que alcanzaron gran valor; Cicerón trabajaba por la noche a la luz de estos candelabros cuando se hallaba en la casa de campo de su hermano. En la isla de Naxos se erigieron estatuas en honor del primer hombre que descubrió la manera de hacer tejas de mármol pentélico para cubrir edificios con ellas. Los artistas destacados eran llamados divinos, como Alcimedón en Virgilio.

El cultivo y el empleo del arte mantuvieron su grandeza. Como estaba dedicado sólo a los dioses y a lo más sagrado y provechoso para la patria, y en las casas de los ciudadanos reinaban la moderación y la sencillez, no se molestaba al artista con pequeñeces o con condicionamientos como limitaciones de espacio o caprichos de propietarios, y lo que hacía se adecuaba a los orgullosos conceptos del pueblo entero. Milcíades, Temístocles, Arístides y Cimón, caudillos y salvadores de Grecia, no vivían mejor que cualquiera de sus vecinos. Pero los sepulcros eran considerados construcciones sagradas, por lo que no es de extrañar que Nicias, el célebre pintor, se permitiera pintar un sepulcro situado ante la ciudad de Tritia, en Acaya. También hay que tener presente cuánto estimuló en el arte, el afán de superación el hecho de que ciudades enteras quisieran poseer una tras otra una estatua admirable, y el que todo un pueblo sufragara los costes de las estatuas, lo mismo si eran de dioses que de vencedores en los juegos públicos. En la Antigüedad, algunas ciudades eran conocidas sólo por una bella estatua que poseían, como el caso de Alifera por una Palas de bronce que hicieron Hecatodoro y Sóstrato.

La escultura y la pintura de los griegos alcanzaron cierta perfección antes que la arquitectura, pues ésta guarda más relación con lo ideal que aquéllas debido a que no puede ser imitación de nada real y necesariamente ha de fundarse en reglas y leyes generales relativas a las proporciones. Las dos primeras artes, que comenzaron con la imitación, hallaron en el hombre todas las reglas necesarias, mientras que la arquitectura tuvo que establecer las suyas a través de múltiples conclusiones que fueron aprobándose. Pero la escultura precedió a la pintura y guió a ésta como la hermana mayor a la menor. Y Plinio opinaba que en tiempos de la guerra de Troya aún no existía la pintura. El *Júpiter* de Fidias y la *Juno* de Policleto, las estatuas más perfectas que la Antigüedad conoció, ya existían antes de que en las pinturas griegas apareciesen las luces y las sombras. Apolodoro[5] y, después de él, particularmente Zeuxis, el maestro y el discípulo, que fueron célebres en la nonagésima olimpiada, dieron los primeros pasos en este arte; y hemos de imaginar la pintura anterior a ellos

hecha de estatuas dispuestas unas junto a otras, que, fuera de la acción que representaban, no parecían, como figuras aisladas, formar un conjunto a la manera de las pinturas de los vasos etruscos. Eufranor, que vivió en la época de Praxiteles y, por tanto, después de Zeuxis, introdujo, como dice Plinio, la simetría en la pintura.

La razón del posterior desarrollo de la pintura se encuentra, en parte, en el mismo arte y, en parte, en su cultivo y su empleo. Como la escultura había ampliado el culto a los dioses, la pintura se desarrolló gracias a ésta. Pero la pintura no gozó del mismo privilegio. Estaba dedicada a los dioses y a los templos, y algunos templos, como el de Juno en Samos, eran pinacotecas, es decir, galerías de obras pictóricas. También el templo de la Paz en Roma tenía colgadas en sus pisos superiores o sus bóvedas las pinturas de los mejores maestros. Pero las obras de los pintores no parecen haber sido, entre los griegos, verdaderos objetos de veneración y adoración sagradas; al menos no encontramos entre las pinturas citadas por Plinio y Pausanias ninguna que hubiese merecido ese honor, salvo que alguien quiera encontrar una excepción en el pasaje de Filón citado más abajo. Pausanias recuerda solamente una pintura de Palas que existió en su templo de Tegea y que era un *lectisternio*. La pintura y la escultura tienen entre sí la misma relación que la elocuencia y la poesía: ésta, considerada más sagrada que aquélla, empleada en los actos sacros y, por ende, más premiada, alcanzó antes su perfección, y tal es en parte la causa de que, como dice Cicerón, hubiese mejores poetas que oradores. Pero nosotros encontramos pintores que también eran escultores, como Mico, un pintor ateniense que hizo la estatua de Calias de Atenas, y el propio Apeles, que hizo la estatua de Cinica, la hija del rey espartano Arquidamas. El arte de los griegos gozó de todos estos privilegios frente al de otros pueblos, y sólo un suelo como aquél pudo rendir tan magníficos frutos.

Segunda parte. De lo esencial en el arte

Aquí dejamos atrás la primera parte, de carácter liminar, para comenzar la segunda, dedicada a lo esencial en el arte, que consta de dos apartados; el primero trata del dibujo del desnudo, que incluye también a los animales, y el segundo de las figuras vestidas, especialmente del vestido femenino. El dibujo del desnudo se basa en los conocimientos y en el concepto de la belleza, y estos conceptos consisten, en parte, en medidas y proporciones y, en parte, en formas cuya belleza estaba en la mente de los primeros artistas griegos. Como dice Cicerón: éstas modelan la figura y aquéllas determinan la proporción.

Hablaremos primeramente de la belleza y, en segundo lugar, de la proporción y, a continuación, de la belleza de diversas partes del cuerpo humano. En unas consideraciones generales sobre la belleza trataremos pasajeramente de los distintos conceptos negativos de ella para luego ofrecer un concepto positivo de la misma.

Pero, como dice Cota de Dios comentando a Cicerón, es más fácil decir de la belleza lo que no es que lo que es.

La belleza, como fin último y centro del arte, requiere un estudio liminar de carácter general. Quisiera con él satisfacer a los lectores y a mí mismo, pero es un deseo difícil de cumplir para ambas partes. Pues la belleza es uno de los grandes misterios de la naturaleza, cuyo efecto todos vemos y sentimos, pero de cuya esencia no tenemos un concepto universal claro, el cual se cuenta entre las verdades aún no desveladas. Si este concepto fuese de una claridad geométrica, el juicio de los hombres sobre lo bello no variaría y sería fácil que la verdadera belleza los convenciese, pues no habría hombres de sensibilidad tan pobre o de mente tan vaga y contradictoria que, por un lado, concibieran una falsa belleza y, por otro, no admitieran ningún concepto verdadero de la belleza y dijeran con Ennio:

> Sed mihi neutiquam cor consenit cum oculorum adspectu.
> *ap. Cic. Lucull.* c. 17.

Es más difícil convencer a estos últimos que enseñar a los primeros, pero sus dudas van más encaminadas a mostrar su agudeza que a negar la belleza real y efectiva y no tienen ninguna influencia en el arte. La visión de los miles de obras antiguas conservadas tendría que iluminarlos, pero contra nada se puede, y además nos faltan la regla y el canon de la belleza, con los cuales, como dice Eurípides, se podría enjuiciar lo feo, y éste es el motivo de nuestras diferencias sobre lo que es en verdad bueno y lo que es en verdad bello. Esta diferencia de opiniones se muestra aún más en el juicio sobre las bellezas que el arte reproduce que sobre las de la naturaleza misma. Como aquéllas son menos atractivas que éstas, cuando han sido creadas conforme al concepto de la belleza superior y son más serias que frívolas, gustarán menos al espíritu poco esclarecido que cualquier figura real vulgarmente agraciada que pueda hablar y actuar. La causa de esto se encuentra en nuestros apetitos, que en la mayoría de los hombres se excitan con la primera mirada, pues la sensualidad ya se ha apoderado de ellos cuando el entendimiento quería gozar de la belleza. No es, por tanto, la belleza lo que nos conquista, sino la voluptuosidad. De esta experiencia se deduce que los jóvenes, cuyos sentidos se hallan agitados y en ebullición, encontrarán divinos aquellos rostros que, aunque no son verdaderamente bellos, despiertan una lánguida y ardiente sensualidad, y en cambio los emocionará menos una bella mujer que muestre en sus gestos y su comportamiento recato y decoro, y en su figura el porte y la majestad de una Juno.

En la mayoría de los artistas se forman los conceptos de la belleza a partir de estas primeras e inmaduras impresiones, que raras veces se ven debilitadas o extinguidas por la belleza superior, sobre todo cuando, apartados de las bellezas de la Antigüedad, no pueden corregir sus sentidos. Pues con el dibujo sucede como con la escritura: pocos infantes que están aprendiendo a escribir son instruidos en la

disposición de los trazos y en las luces y las sombras de los mismos en que radica la belleza de las letras, sino que les dan las indicaciones precisas y la mano se va ejercitando en la escritura sin reparar en la belleza de las letras. Del mismo modo aprende a dibujar la mayoría de jóvenes, y así como los rasgos de la escritura que se han formado en la juventud permanecen en los años del uso de razón, los conceptos que de la belleza se forman en las mentes de los dibujantes continúan siendo, por lo general, aquellos que sus ojos los acostumbraron a contemplar e imitar, aunque sean equivocados, pues la mayoría de ellos dibuja con modelos imperfectos.

En otros, el cielo no permitió que madurase el delicado sentimiento de la belleza pura, y su dedicación al arte, es decir, el esfuerzo por aplicar en todas partes su saber, endureció las formas de la belleza joven, como le sucedió a Miguel Ángel, o bien dicho sentimiento se perdió en el halago plebeyo de la tosca sensualidad, exhibiéndola en todas sus formas imaginables, como le ocurrió a Bernini. Miguel Ángel se dedicó a la contemplación de la belleza superior, como se ve en sus poemas, tanto publicados como inéditos, en los que medita sobre ella con expresiones nobles y sublimes, y él es magnífico en los cuerpos poderosos, pero hizo de sus figuras femeninas, por los motivos indicados, criaturas de otro mundo, tanto en su hechura como en la actitud y en los gestos. La comparación de Miguel Ángel con Rafael es como la de Tucídides con Jenofonte. El mismo camino que condujo a Miguel Ángel a lugares inaccesibles y a escarpados arrecifes llevó a Bernini a pantanos y lagunas, pues intentó ennoblecer formas tomadas de la naturaleza más baja mediante la exageración, y sus figuras son como la plebe que inesperadamente ha hecho fortuna. Su expresión contradice a menudo la actitud, del mismo modo que Aníbal reía en sus momentos de mayor preocupación. A pesar de lo cual, este artista ha estado entronizado durante largo tiempo y aún hoy se lo celebra. En muchos artistas el juicio es tan poco acertado como en los ignorantes, y tales artistas ni siquiera se diferencian de éstos en cuanto a la imitación del verdadero color de los modelos más que en lo referente a la creación de belleza. Barocci, uno de los pintores más afamados, que estudió a Rafael, se distingue por sus vestiduras, pero sobre todo por sus perfiles, en los que la nariz aparece generalmente muy hundida. Y Pietro de Cortona, por dar a sus cabezas un mentón exiguo y plano por abajo. Y, sin embargo, son pintores de la escuela romana. En otras escuelas de Italia se encuentran ideas aún más imperfectas.

Los del segundo tipo, es decir, los que dudan de la corrección de los conceptos de la belleza, se basan principalmente en los conceptos que de lo bello tienen los pueblos distantes, que por tener rostros diferentes necesariamente han de ser diferentes de los nuestros. Pues así como muchos pueblos compararían el color de sus bellezas con el ébano (que, por ser esta madera más oscura y brillante que las demás, lo es también más que una piel blanca) del mismo modo que nosotros lo comparamos con el marfil, tal vez esos pueblos, dicen aquéllos, comparen las formas del rostro con las de ciertos animales, y nosotros no podemos dejar de encontrar en ellas partes desproporcionadas y feas. Reconozco que también en los rasgos europeos se pueden

encontrar algunos parecidos a los de ciertos animales, y Otto van Veen, el maestro de Rubens, lo demostró en un tratado especial. Pero habrá que reconocer que cuanto mayor es ese parecido en algunas partes del rostro, tanto más se aleja su forma de las características de nuestra raza. Como más abajo demostraré, esta forma es, en parte, desbordante y, en parte, exagerada, lo cual rompe la armonía y contraría la unidad y sencillez en que consiste la belleza.

Los ojos, por ejemplo, cuanto más oblicuos son, como los de los gatos, tanto más se aleja tal dirección de la base y fundamento del rostro, que es la cruz que forman, a lo largo, la línea que desciende del vértice de la cabeza y la que se extiende igual a lo ancho, es decir, la cruz formada por la línea vertical que divide la nariz y la horizontal situada a la altura del hueso de los ojos. Los ojos, cuando son oblicuos, cortan una línea que hay que trazar paralelamente a aquélla por el centro de cada ojo. Ésta tiene que ser al menos la causa del mal efecto que produce una boca torcida, pues cuando de dos líneas una se aparta de otra sin motivo, el efecto visual es penoso. En los ojos de ese tipo que existen entre nosotros, que son propios de los chinos y los japoneses, y que vemos también en algunas cabezas egipcias de perfil, hay, pues, una desviación. Y en la nariz aplastada de los calmucos, los chinos y otros pueblos lejanos hay igualmente una desviación, puesto que rompe la unidad de las formas, con arreglo a la cual está construido el resto del cuerpo, y no hay motivo para que la nariz esté tan hundida y no siga la línea de la frente, como tampoco lo habría para que de la frente a la nariz hubiese, contra la diversidad propia de nuestra naturaleza, un solo hueso recto, como en los animales. La boca abultada y carnosa que los negros tienen en común con los monos que habitan en sus países, es un abultamiento superfluo y una protuberancia causada por el clima caluroso, igual que el calor o algún líquido fuerte o salado, y en algunas personas también la ira, nos producen hinchazón en los labios. Los pequeños ojos de los pueblos remotos septentrionales y orientales guardan relación con la imperfección de su desarrollo corporal, que los hace menudos.

La naturaleza hace que estas constituciones sean tanto más generales cuanto más se acerca a los extremos y tiene que luchar contra el calor o contra el frío, produciendo en el primer caso formas exageradas y precoces de todo tipo, y en el segundo, inmaduras. Una flor se marchita cuando el calor es insoportable, y bajo un cielo sin sol pierde el color, pues las plantas se echan a perder en lugares cerrados y oscuros. Pero la naturaleza crea formas tanto más regulares cuanto más se aproxima a un punto medio, bajo un cielo templado, como se indicó en el primer capítulo. Por lo tanto, nuestro concepto de la belleza, como el de los griegos, extraído de las formas más regulares, es más acertado que el que puedan formarse aquellos pueblos que, para servirme de una idea de un poeta reciente, son imagen desfigurada de su Creador. Pero en estos conceptos nos diferenciamos entre nosotros mismos, y acaso aún más que en materia del paladar y de olores, de los que con frecuencia nos faltan conceptos claros, y no hay cien personas que estén de acuerdo sobre la belleza de

todos los rasgos de un rostro. El hombre más bello que yo vi en Italia, no lo era a los ojos de todos, ni siquiera de aquellos que se consideraban capaces de juzgar también acerca de la belleza masculina; y, por contra, quienes han estudiado la belleza en las obras perfectas de los antiguos no saben encontrar en las bellezas femeninas de cierta nación orgullosa e inteligente unos méritos generalmente elogiados porque la piel blanca no les delumbra. La belleza es captada por los sentidos, pero es el entendimiento el que la reconoce y concibe, lo que hace a aquéllos menos sensibles a la mayor parte de sus aspectos, pero más justos y acertados. Mas respecto a la forma general, la mayoría de los pueblos civilizados, tanto de Europa como de Asia y África, están conformes, por lo que los conceptos que tengan de aquélla no deben considerarse arbitrarios, aunque no podamos explicarlos todos.

El color contribuye a la belleza, pero no es la belleza misma, sino que la resalta, a ella y a sus formas. Pero como el color blanco es el que más rayos de luz devuelve y, por tanto, se hace más sensible, un cuerpo bello será tanto más bello cuanto más blanco sea, y hasta desnudo parecerá más grande de lo que es en realidad, y esto lo comprobamos en todas las figuras copiadas en escayola, que parecen más grandes que las estatuas de las que son copia. De un negro podemos decir que es bello si sus facciones lo son, y un viajero asegura que el trato diario con los negros nos hace olvidar su enojoso color y nos descubre lo que de belleza hay en ellos, del mismo modo que el color del metal o el del basalto negro o verdoso no estorba a la belleza de las cabezas antiguas. La hermosa cabeza femenina de esta última piedra que se conserva en la Villa Albani no nos parecería más bella si fuese de mármol blanco, y la de Escipión en su madurez del Palacio Rospigliosi, de un basalto muy oscuro, es más bella que otras tres cabezas suyas de mármol. Hasta los iletrados admirarán las citadas cabezas y otras estatuas de piedra negra, siempre que las miren como estatuas. Se manifiesta así en nosotros un conocimiento de lo bello incluso con un aspecto desacostumbrado y con un color naturalmente incómodo. Lo bello es, pues, otra cosa que lo agradable.

Como hemos dicho, esto es tratar negativamente de la belleza, es decir, de las propiedades que no tiene, haciendo abstracción de ella misma e indicando los conceptos erróneos sobre ella; pero un concepto positivo exige el conocimiento de la esencia misma, algo en lo que pocas veces nos es dado penetrar. Pues aquí, como en la mayoría de las cuestiones filosóficas, no podemos proceder a la manera de la geometría, que va de lo general a lo particular y singular, y de la esencia de las cosas a sus propiedades, sino que hemos de contentarnos con sacar de aspectos particulares conclusiones probables.

Los sabios que meditaron sobre el origen de lo bello en general, que lo investigaron en cosas creadas y trataron de llegar hasta la fuente de la belleza suprema, creyeron hallarla en la perfecta coincidencia de la criatura con sus designios y de las partes de que consta con el todo que constituye. Pero como esto equivaldría a la perfección, de la que la humanidad no puede ser un receptáculo con suficiente

capacidad, nuestro concepto de la belleza en general queda indeterminado y se forma en nosotros mediante conocimientos sueltos que reunimos y ligamos, y que, si son correctos, nos ofrecen la más alta idea de la belleza humana, que nosotros tanto más elevamos cuanto más podemos ascender sobre la materia. Como, además, esta perfección ha sido otorgada por el Creador de todas las criaturas en el grado en que a cada una le corresponda, y todo concepto descansa en una causa que hay que buscar fuera de él, en algo distinto, la causa de la belleza no puede encontrarse fuera de ella, pues ella está en todas las cosas creadas. A esto mismo, y a que nuestros conocimientos son conceptos comparativos, pero la belleza no puede ser comparada con nada superior, se debe la dificultad de una explicación universal y clara.

La belleza suprema reside en Dios, y el concepto que de la belleza humana podamos formarnos será tanto más perfecto cuanto más conforme y concordante sea con el Ser Supremo, que nuestro concepto de la unidad e indivisibilidad nos hace distinguir de la materia. Este concepto de la belleza es como un espíritu arrancado a la materia mediante el fuego que trata de engendrar un ser a imagen de la primera criatura racional proyectada en la mente de la Divinidad. Las formas de esta imagen son sencillas e ininterrumpidas y, dentro de esta unidad, variadas y, por eso mismo, armoniosas, del mismo modo que un sonido dulce y agradable lo produce un cuerpo cuyas partes son uniformes. La unidad y la sencillez hacen sublime toda belleza, así como ella hace sublime todo lo que hacemos o decimos, pues lo que es en sí grande, cuando se ejecuta o se presenta con sencillez, se torna sublime. Nada de su grandeza mengua o se pierde cuando nuestro espíritu puede aprehenderlo y medirlo de una sola mirada y recogerlo y encerrarlo en un solo concepto, sino que es precisamente esta comprensión la que nos permite ver su grandeza completa, y nuestro espíritu se dilata y se torna él también sublime con la aprehensión de la misma. Pues todo lo que tenemos que observar dividido en partes, o lo que ni siquiera podemos abarcar con la mirada por la cantidad de partes componentes, pierde grandeza, del mismo modo que un camino largo se hace corto si nos fijamos en la variedad de aspectos que nos ofrece, o paramos en los muchos abrigos en los que podemos descansar. Aquella armonía que cautiva nuestro espíritu no se compone de incontables notas discontinuas, encadenadas y pulidas, sino de rasgos sencillos continuos. Ésta es la razón de que un gran palacio parezca pequeño si está sobrecargado de ornamentación, y una casa parezca grande si está bien hecha y es sencilla. De la unidad se sigue otra cualidad de la alta belleza: la indefinición. Esto significa que sus formas no se describen mediante otros puntos y líneas que los que crean ellos solos la belleza, los que crean, por tanto, una figura que no es la de tal o cual persona determinada, ni expresa ningún estado anímico o sentimiento o pasión, los cuales mezclarían con la belleza rasgos ajenos que romperían la unidad. Según este concepto, la belleza debe ser como la más límpida agua salida del seno de un manantial, que más sana se considerará cuanto menos sabor tenga, por estar purificada de todo elemento extraño. Así como la sensación de felicidad, esto es, el alejamiento del dolor y el placer del

bienestar, es en la naturaleza lo más fácil, pues el camino hacia ella es el más directo y no requiere esfuerzo ni coste algunos, la idea de la belleza suprema es la más sencilla y la más fácil, y a ella no le hace falta ningún conocimiento filosófico del hombre y ningún estudio de las pasiones del alma y su expresión. Ahora bien, como en la naturaleza humana no hay, como observó Epicuro, término medio entre el dolor y el placer, y en ella las pasiones son los vientos que mueven nuestro barco en el mar de la vida, con los que el poeta navega y el artista se eleva, la belleza pura no puede ser el único objeto de nuestra contemplación, sino que hemos de ubicarla en el orden de la acción y la pasión que, referido al arte y a las palabras, denominamos expresión. Por tanto, hemos de tratar primero de la formación de la belleza y, en segundo lugar, de la expresión.

La formación de la belleza, o es individual, es decir, se detiene en lo singular, o es una selección entre muchas partes bellas para combinarlas formando una unidad que llamamos ideal. La formación de la belleza comenzó por lo bello particular, con la imitación de un modelo bello, y también con la representación de los dioses y, aun en la época de florecimiento del arte, con la imagen de bellas mujeres que incluso vendían sus favores. Los gimnasios y los lugares donde la juventud se ejercitaba desnuda en luchas y otros juegos, y a los que se acudía para contemplar la hermosura juvenil, eran la escuela donde los artistas contemplaban la belleza del edificio, y con la oportunidad cotidiana de contemplar también el desnudo más bello, su imaginación se encendió y la belleza de las formas devino en ellos algo propio y presente. En Esparta, incluso las jóvenes practicaban la lucha desvestidas o casi desnudas. Cuando los artistas griegos empezaron a dedicarse a contemplar la belleza, conocían ya la naturaleza, mixta de ambos sexos, de la juventud masculina, que llevó a los pueblos asiáticos a deleitarse con jóvenes bien formados a los que privaba de sus atributos viriles para así detener el paso rápido de la fugaz juventud. Los griegos jónicos del Asia Menor hicieron de tales bellezas ambiguas un uso sagrado en los sacerdotes castrados al servicio de Cibeles.

La belleza juvenil hizo ver a los artistas que el origen de la belleza estaba en la unidad, la variedad y la armonía. Pues las formas de un cuerpo bello vienen definidas por líneas que continuamente cambian su centro y, prolongadas, nunca forman un círculo, por lo que son más sencillas pero también más variadas que un círculo, que, por grande o pequeño que sea, siempre tendrá un centro y encerrará otros círculos o será encerrado en ellos. Los griegos buscaron esta variedad en toda clase de obras, y su sistema perceptivo se muestra también en la forma de sus vasos y recipientes, cuyos esbeltos y delicados contornos siguen la misma regla del trazo de una línea que hay que encontrar a través de varios círculos, pues estas obras tienen todas una figura elíptica, y en ello radica su belleza. Pero cuanta más unidad haya en la combinación de las formas y en su derivarse unas de otras, mayor es la belleza del todo. Una bella figura juvenil hecha de estas formas es como la unidad de la superficie del mar, que

desde cierta lejanía parece lisa y quieta como un espejo, a pesar de que siempre está en movimiento y el oleaje nunca cesa.

Mas como, en esta gran unidad de las formas juveniles, los límites de las mismas fluyen imperceptiblemente unos hacia otros y en muchos de ellos no puede determinarse con exactitud el punto de la altura y la línea que los define, el dibujo de un cuerpo joven, en el que todo es y debe ser, y no parecer, es más difícil que el de una figura masculina o madura, pues en la primera la naturaleza ha culminado la tarea de formarla y, por tanto, la ha definido, mientras que en la segunda comienza a deshacer su construcción, y en ambas es así más visible la conexión de las partes. En cuerpos muy musculosos, rebasar los contornos y reforzar o exagerar la indicación de los músculos y de otras partes no es falta tan grave como lo sería la más mínima desviación en un cuerpo juvenil, y salirse aquí lo más mínimo del centro de la diana equivale a no acertar.

Esta observación hará más preciso y fundado nuestro juicio y servirá de enseñanza a los ignorantes, que generalmente encuentran artísticamente más admirable una figura en la que vienen señalados todos los músculos y huesos que la sencillez de la juventud. Una prueba evidente de lo que digo podemos encontrarla en las piedras grabadas y sus copias, en las que comprobamos que los artistas modernos copiaron las cabezas maduras mucho mejor y con más precisión que las jóvenes y bellas. Al principio, un conocedor podrá dudar al juzgar sobre la edad de una cabeza madura en una piedra grabada, pero estará más seguro ante la copia de una cabeza juvenil e ideal. Aunque los mejores artistas modernos intentaron reproducir, incluso en su tamaño, la célebre Medusa, que no es precisamente una figura de máxima belleza, siempre prevalecerá el original. Y esto mismo puede decirse de las copias de la Palas de Aspasio que Natter y otros grabaron al mismo tamaño que el original. Pero nótese que aquí hablo sólo del sentimiento y de la formación de la belleza en sentido estricto, no de la ciencia en el dibujo y en la ejecución, pues en este último aspecto puede haber aplicada más ciencia en las figuras poderosas que en las delicadas, y *Laocoonte* es una obra con mucha más técnica que *Apolo*. Agesandro, el maestro autor de la figura principal del *Laocoonte,* tuvo que ser un artista más experimentado y minucioso de lo que necesitó ser el maestro autor del *Apolo*. Pero este último tuvo que estar dotado de un espíritu más sublime y un alma más sensible; en el *Apolo* está presente lo sublime, algo que en el *Laocoonte* no podía encontrar sitio.

Pero raras veces carecen de defectos la naturaleza y la figura del cuerpo más bello, el cual tiene formas o partes que en otros cuerpos aparecen o pueden imaginarse más perfectas, y, partiendo de esta experiencia, aquellos sabios artistas procedieron como un hábil jardinero que injerta en un tallo distintos esquejes de especies nobles; y del mismo modo que una abeja liba en muchas flores, los conceptos de la belleza no quedaron limitados a una única belleza individual, como a veces los conceptos de los poetas antiguos y modernos y de la mayoría de los artistas

actuales, sino que trataron de unificar la belleza de muchos cuerpos bellos. Eliminaron de sus obras toda inclinación personal que pudiese apartar nuestro espíritu de la verdadera belleza. Así, las cejas de la amada de Anacreonte, que, al parecer, casi no se notaba que estuvieran separadas, o las que Dafne amaba en Teócrito, que se juntaban en la nariz, constituyen una belleza imaginaria producto de una inclinación personal. Un poeta griego posterior dio en el juicio de Paris esta forma de las cejas a la más hermosa de las tres diosas, probablemente por haberlas observado en los citados casos. Los conceptos de nuestros escultores, y justamente de aquellos que pretenden imitar lo antiguo, son individuales y limitados en lo que se refiere a lo bello cuando eligen como ejemplo de una gran belleza la cabeza de Antinoo, cuyas cejas están hundidas y le dan un aire rudo y melancólico.

Bernini estuvo muy equivocado cuando consideró un despropósito o una ficción la elección que Zeuxis hizo de las partes más hermosas de cinco bellezas de Crotona al tener que pintar allí una Juno, porque se imaginaba que una parte o un miembro concretos no se ajustan a ningún otro cuerpo que aquel al que pertenecen. Otros no han podido concebir sino bellezas individuales y su tesis es la siguiente: las estatuas antiguas son bellas porque se asemejan a la naturaleza bella, y la naturaleza será bella siempre que se asemeje a las bellas estatuas. La primera frase es cierta, pero no en sentido individual, sino colectivo. En cambio, la segunda es errónea, ya que resulta difícil, casi imposible, hallar un ejemplar como el *Apolo Vaticano*.

El espíritu de los seres que piensan racionalmente siente una inclinación y una aspiración innatas a elevarse sobre la materia hasta la esfera de los conceptos, y su mayor satisfacción es engendrar nuevas y más refinadas ideas. Los grandes artistas griegos, que tuvieron que considerarse como nuevos creadores, a pesar de que trabajaban menos para el entendimiento que para los sentidos, buscaban la manera de vencer la dureza de la materia y, si fuese posible, de espiritualizarla. Esta noble aspiración dio motivo, ya en épocas tempranas del arte, a la fábula de la estatua de Pigmalión. De sus manos salieron los objetos de sagrada veneración, que, para infundir respeto, tenían que parecer imágenes tomadas de naturalezas superiores. Los primeros fundadores de la religión, que fueron poetas, dieron los conceptos elevados para estas imágenes, y éstos dan a la imaginación alas para elevar su obra por encima de sí misma y de los sentidos. ¿Qué podían los conceptos humanos de unos dioses sensuales encontrar más digno y estimulante de la imaginación que el estado de una eterna juventud, la de la primavera de la vida, de la que nosotros mismos podemos tener feliz recuerdo en años posteriores? Ello se adecuaba a la inmutabilidad del ser divino, y un dios representado como un ser hermoso y joven despertaba la ternura y el amor que transportan el alma al dulce estado de embeleso en que consiste la dicha humana y que, mejor o peor entendida, todas las religiones han buscado.

Entre las divinidades femeninas se atribuía a Diana y a Palas una virginidad permanente, y las demás diosas, aunque la hubiesen perdido, podían recuperarla. Juno volvía a ser virgen siempre que se bañaba en el manantial de Cánatos. De ahí que los

senos de las diosas y de las amazonas tuviesen el aspecto de los de las jóvenes doncellas a las que Lucina aún no había desatado el cinturón y que no habían conocido todavía el fruto del amor. Me refiero a que en sus pechos no es visible el pezón, a menos que las diosas apareciesen representadas en acto de amamantar, como Isis dando el pecho a Apis; aunque la fábula cuenta que Isis introdujo en la boca de Orus un dedo en vez del pecho, como puede verse en una piedra grabada del Museo Stosch que seguramente quería representar aquella idea. En una pintura antigua del Palacio Barberini que se dice que representa a una Venus de tamaño natural, aparecen pezones en sus pechos, por lo que no puede tratarse de Venus.

También la naturaleza espiritual ha sido reproducida en su ligero paso, y Homero compara la rapidez de Juno en su caminar con el pensamiento de un hombre que mentalmente atraviesa países muy lejanos por los que ha viajado y puede decir «Aquí estuve, y allí también». Una imagen más nos la ofrece la ligereza de Atalanta, que corría tan rápido sobre la arena, que sus pies no dejaban huellas. Y así de ligera aparece Atalanta en una amatista del Museo Stosch. También el *Apolo Vaticano* parece flotar y las plantas de sus pies no tocan la tierra.

La juventud de los dioses tiene en ambos sexos sus distintas etapas y edades, en cuya representación el arte ha procurado mostrarnos todas sus bellezas. Esta belleza es un ideal extraído, en parte, de hermosos cuerpos masculinos y, en parte, de la naturaleza de algunos bellos castrados, y aumentado con una apariencia superior a la de la humanidad. De ahí que Platón dijera que a las imágenes divinas no se les imponen las condiciones reales, sino que se les da aquellas que parecen más bellas a la fantasía. El primer ideal masculino pasó por distintas etapas, comenzando por los faunos como idea inferior a la de los dioses. Las más hermosas estatuas de los faunos nos ofrecen la imagen de una juventud más madura y más bella, de proporciones más perfectas, que se distingue de los jóvenes héroes por cierta inocencia y sencillez: tal era el concepto general que los griegos tenían de estas divinidades. Pero en ocasiones les daban también una expresión que apunta a la risa y una barbilla con verrugas colgantes, como en las cabras. De este tipo es una de las cabezas más hermosas de la Antigüedad desde el punto de vista de la ejecución; la poseyó el célebre conde Marsigli y ahora se encuentra en la Villa Albani. El hermoso *Fauno Barberini* no constituye un ideal, sino una imagen de la vida natural sencilla y libre. Cierto escritor moderno que no deja de cantar y hablar con demasiada soltura sobre la pintura, demuestra no haber visto nunca una figura antigua de un fauno y estar mal informado por otros cuando dice, como algo sabido, que el artista griego eligió la naturaleza de los faunos para representar proporciones grotescas y desafortunadas, y que se los reconoce por sus grandes cabezas, cuellos cortos, hombros altos, pecho estrecho y reducido, muslos y rodillas gruesos y pies deformes. ¿Es posible tener un concepto tan bajo y tan falso de los artistas de la Antigüedad? Esto es una herejía del arte engendrada sólo en la mente del autor. No sé si, con el Cota de Cicerón, hubiera dicho lo que es un fauno.

El más alto concepto de la juventud ideal masculina adquiere forma en Apolo, en el cual se aúnan la fuerza de los años de plenitud con las suaves formas de la más bella primavera juvenil. Estas formas son grandes en su joven armonía, y no como las de alguien mimado que camina por la fría sombra y que, como dice Íbico, fue criado por Venus sobre rosas, sino las de un joven noble y nacido para llevar a cabo grandes obras. Por ello fue Apolo el más hermoso entre los dioses. En esa su juventud florece la salud, y su fortaleza se anuncia como la aurora un hermoso día. Pero no afirmo que todas las estatuas de Apolo muestren esa alta belleza, pues el propio Apolo de la Villa Médicis, tan alabado y tantas veces copiado en mármol por nuestros artistas, es bello de planta, pero, si no es un crimen decirlo, sólo en algunas partes, como las rodillas y las piernas, entre lo más admirable en él. Quisiera describir aquí una belleza que difícilmente producirá la raza humana: se trata de un genio alado de la Villa Borghese del tamaño de un adolescente bien formado. Si la imaginación buscase lo bello singular encarnado en la naturaleza y lo hiciera en la contemplación de la belleza que emana de Dios y a Dios conduce, y en sueños se le apareciese un ángel con el rostro iluminado por la luz divina, una forma que pareciese emanar de la fuente de la suprema armonía, tal sería la imagen que el lector debe formarse de esta bella creación. Podría decirse que la naturaleza ha imitado, con el beneplácito de Dios, la belleza de los ángeles[6].

La hermosa juventud de Apolo irá después evolucionando gradualmente en otros dioses hacia edades de mayor sazón, y se hará más viril en Mercurio y Marte. Pero nunca un artista de la Antigüedad tuvo la idea de representar a Marte del modo que pretende el escritor antes criticado, es decir, expresando hasta en la última fibra la fuerza, el valor y el fuego que lo animan. No encontraremos en toda la Antigüedad un Marte semejante. De las tres figuras más bellas de este dios, una, de tamaño natural, se encuentra en la Villa Ludovisi, donde aparece sentado con Amor a sus pies, y no se verá en él, como en todas las figuras divinas, ningún nervio o vena. Las otras son la que se halla en uno de los dos hermosos candelabros de mármol del Palacio Barberini y la que se encuentra en el altar redondo del Campidoglio descrito en el capítulo anterior, donde aparece en pie. Pero estas tres obras lo representan en edad juvenil y en posición y actitud de reposo; como tal joven heroico lo hallamos también en monedas y piedras grabadas. Sin embargo, dado que en otras monedas y piedras puede verse un Marte barbudo, casi me inclino a pensar que éste representa a aquel Marte que los griegos llamaron Ενυάλιο, distinto de aquel otro Marte superior y que era su colaborador. También Hércules es representado en la más hermosa juventud y con rasgos que muestran ambigua la diferencia sexual, como en opinión de la complaciente Glicera debería ser siempre la belleza de una persona joven. De modo semejante aparece grabado en una cornalina del Museo Stosch. Pero su frente suele ser más grande, finamente redondeada y llena, que arquea las cejas y las hace resaltar para indicar su esfuerzo y su constante trabajo realizado a disgusto, que, como dice el poeta, hinchaba su corazón.

El segundo tipo de juventud ideal, tomado de naturalezas castradas, se muestra en Baco mezclado con la juventud masculina. De esta forma aparece con distintas edades hasta el completo desarrollo, y en sus más bellas figuras lo hace siempre con miembros bien torneados y con las anchas caderas del sexo femenino. Sus formas son suaves y fluidas, como formadas por un ligero soplo; los tobillos y los cartílagos de las rodillas apenas están insinuados, igual que en la más bella naturaleza de un adolescente o en un castrado. La imagen de Baco es la de un bello mancebo que pisa por vez primera el umbral de la primavera de la vida y de la juventud, donde comienza la excitación de los sentidos igual que comienza a brotar la delicada yema de una planta, y que, entre adormecido y despierto, soñando alguna escena encantadora para retener sus imágenes, comienza a ser consciente de sí. Sus rasgos están llenos de dulzura, pero su alma dichosa no acaba de asomar a su rostro. En algunas estatuas de Apolo, las formas son muy similares a las de Baco; de este tipo es el Apolo del Campidoglio que con ánimo indolente parece estar apoyado en un árbol y con un cisne a sus pies, y otras tres figuras semejantes e igual de bellas de la Villa Médicis. Pues en ocasiones se veneraba en una de estas divinidades a las dos a la vez, y también se tomaba a una en lugar de la otra. Casi no puedo contemplar sin lágrimas un Baco mutilado de la Villa Albani que mediría nueve palmos, pero al cual faltan la cabeza, el pecho y los brazos. Se halla vestido desde la mitad del cuerpo hasta los pies, o, mejor dicho, su vestidura o manto desciende hasta debajo del pubis, porque esta larga vestidura de abundantes pliegues está recogida, y la parte que llegaría hasta el suelo se halla sobre la rama del árbol en el que se apoya la figura; el árbol está envuelto en hiedra y tiene una serpiente a él enroscada. Ninguna otra figura nos da tan buen concepto de lo que Anacreonte llamó un «vientre de Baco».

La belleza de los dioses en edad viril consiste en una suma de la fortaleza de los años de madurez y la alegría de la juventud, y esta última consiste aquí en la escasez de nervios y tendones, poco marcados en la flor de la vida. Pero aquí también hay una expresión de la suficiencia divina, que no tiene necesidad de las partes de nuestro cuerpo destinadas a la alimentación y que nos aclara la opinión de Epicuro sobre el aspecto de los dioses, a los que otorga un cuerpo, o más bien un cuerpo y sangre, o más bien sangre, que Cicerón encontraba oscura e ininteligible. La existencia con ausencia de esas partes marca la diferencia entre el cuerpo de un Hércules cuando tenía que luchar contra hombres enormes y violentos y aún no había alcanzado el objetivo que perseguía con sus trabajos, y el cuerpo purificado con fuego que ha ascendido a gozar de la beatitud del Olimpo. El *Hércules Farnesio* representa al primero y la figura del Belvedere, arruinada por las mutilaciones, al segundo. Esto demuestra que, en estatuas que podrían resultar ambiguas por haber perdido su cabeza o algunos miembros, y representan a un dios o a un hombre, una consideración como ésta podría haber enseñado que una estatua sentada de Hércules de tamaño superior al natural no debería ser convertida en un Júpiter añadiéndole nueva cabeza y nuevos miembros. Con estos conceptos se elevó la naturaleza de lo

sensible a lo increado, y la mano del artista produjo seres libres de toda necesidad humana, figuras que representaban la humanidad con una mayor dignidad y que parecen ser envolturas y vestiduras de puros espíritus pensantes y fuerzas celestes.

Los antiguos habían ascendido gradualmente de la belleza humana a la divina, y ésta representaba el último grado de la belleza. En sus héroes, hombres a los que la Antigüedad confirió la máxima dignidad de nuestra naturaleza, se aproximaron a los límites de la divinidad, pero sin traspasarlos ni borrar la levísima diferencia. El Batto de las monedas de Cirene podía convertirse con una simple mirada de tierno deseo en un Baco, o con un rasgo de divina grandeza en un Apolo, y, sin su orgullosa mirada real, el Minos de las monedas de Cnosos podría semejar un Júpiter en toda su indulgencia y benevolencia. Las formas daban a los héroes su aspecto heroico y dotaban a ciertas partes suyas de rasgos que eran más de grandeza que de naturalidad. En sus músculos daban expresión a la acción presta y decidida, y en las acciones violentas ponían en movimiento todos los resortes de la naturaleza. Deliberadamente se buscaba la posible variación y, en ésta, Mirón debió de superar a todos sus predecesores. Esto se muestra incluso en el denominado *Luchador* de Agasias de Éfeso de la Villa Borghese, cuyo rostro se asemeja a todas luces al de una persona concreta: los serratos de sus costados aparecen más destacados, tensos y elásticos que al natural. Pero esto puede apreciarse aún más claramente en estos mismos músculos de la figura de Laocoonte, que representa una naturaleza elevada por el ideal, si comparamos estas partes del cuerpo con las de figuras divinas o divinizadas, como el *Hércules* y el *Apolo de Belvedere*. La tensión de estos músculos se llevó en *Laocoonte* a una posibilidad que rebasa la verosimilitud, y semejan montículos que penetrasen unos en otros con el fin de expresar el esfuerzo supremo en medio del dolor y la resistencia. En el tronco del Hércules divinizado se dio a músculos una forma y una belleza ideales, pero éstos son como el ondear del mar en calma, destacados con fluidez y en un estado de equilibrio suavemente oscilante. En el *Apolo*, imagen de la divinidad más bella, estos músculos son tenues y, como el vidrio fundido y soplado, de ondas apenas visibles, y hablan más al sentimiento que a la vista.

Discúlpeme el lector si de nuevo me veo en la necesidad de demostrar a aquel poeta su equivocado juicio sobre la pintura. Él dice observar, entre otros muchos aspectos infundados de la naturaleza de los llamados semidioses y héroes en las obras de arte antiguas, miembros casi sin carne, piernas flacas, la cabeza pequeña, pequeños también las caderas y el vientre, pies raquíticos y plantas de los pies ahuecadas. ¡Dónde habrá visto todo eso! Más le valdría escribir sobre cosas que hubiera conocido mejor.

Entre las divinidades femeninas observamos también, como en las masculinas, diferentes edades y diferentes conceptos de la belleza, al menos en las cabezas, pues sólo Venus aparece completamente desnuda. Ésta fue representada con más frecuencia que otras diosas, y en varias edades. La *Venus de Médicis*, de Florencia, se

asemeja a una rosa que se abre al salir el Sol después de una hermosa aurora, o a los frutos que dejan atrás el tiempo anterior a la sazón, cuando eran duros y agrios, como nos demuestran sus senos, más desarrollados que en una delicada moza. Con esta temprana edad me imagino a aquella Lais a quien Apeles inició en el amor, y la veo tal como debió de ser la primera vez que hubo de desnudarse delante del artista. La *Venus del Campidoglio*, mejor conservada que todas las demás (pues sólo le faltan algunos dedos y nada de ella resultó mutilado), otra conservada en la Villa Albani y la Venus de Menofanto, copiada de la que existió en Tróade, están en la misma postura, esta última con la única diferencia de que su mano derecha está más cerca del pecho, cuyo centro roza con el dedo corazón, mientras la izquierda sujeta un ropaje. Pero estas estatuas la representan en una edad más madura y son de mayor tamaño que la *Venus Medicea*. Hermosos son los años de la Tetis de tamaño natural de la Villa Albani, representada en la edad en que fue dada por esposa a Peleo. Palas, en cambio, siempre virgen, se muestra en su pleno desarrollo y en edad madura, y Juno se presenta como mujer y como diosa superior a otras tanto por su porte como por su orgullo de reina. La belleza que hay en la mirada de los grandes ojos redondos de Juno es dominante como la de una reina que quiere gobernar y ha de ser venerada y despertar amor. Su más bella cabeza es colosal y se halla en la Villa Ludovisi. Palas, imagen del recato virginal, que supo vencer todas las debilidades femeninas y hasta al amor venció, tiene los ojos menos curvados y menos abiertos; su cabeza no se alza orgullosa y su mirada permanece algo baja, como en reposada contemplación. La Palas más bella se encuentra en la Villa Albani. Pero Venus tiene una mirada distinta de la de estas dos diosas, y esto es un efecto de los párpados inferiores ligeramente subidos, que crean en sus ojos aquella mirada amorosa y lánguida que los griegos llaman τὸ ὑγρὸν, pero que se halla lejos de los gestos lascivos de los griegos modernos, pues los mejores artistas de la Antigüedad veían el amor como un asesor de la sabiduría. Diana posee todos los encantos de su sexo sin parecer consciente de ello, pues como se la representa corriendo o caminando, mira siempre hacia delante y a lo lejano sin prestar atención a lo que tiene cerca. En todo momento aparece como virgen de cabellos recogidos o también largos y sueltos desde la cabeza, por lo que su figura resulta más ligera y esbelta que la de Juno, y también la de Palas. Una estatua mutilada de Diana se reconocería entre las de otras diosas igual que, en Homero, entre todas sus bellas oréades.

Todo el mundo puede hacerse una idea de los altos conceptos plasmados en las cabezas de las divinidades a través de monedas y piedras grabadas o sus copias, que pueden contemplarse incluso en países a los que nunca llegó ninguna obra sobresaliente esculpida por un cincel griego. Un Júpiter de mármol apenas alcanza la majestad de una cabeza suya acuñada en monedas del rey Filipo, de Ptolomeo I y de Pirro en Taso. Y la cabeza de Proserpina en las dos distintas monedas de plata del Museo Real Farnesiano de Nápoles, supera toda imaginación. La imagen de los dioses estaba tan bien definida entre los artistas griegos, que parece prescrita por una

ley. La cabeza de un Júpiter en monedas acuñadas en Jonia o por griegos dóricos es idéntica a la de otro Júpiter en monedas sicilianas. Y las cabezas de Apolo, de Mercurio, de Baco y un *Liber Pater,* y de un Hércules joven y otro mayor, parecen, tanto en monedas y piedras como en estatuas, seguir el mismo patrón. La ley la constituían las imágenes más bellas de los dioses, creadas por los grandes artistas y que, se creía, les habían sido reveladas en ciertas apariciones. Así, Parrasio se jactaba de habérsele aparecido Baco en la forma en que él lo había pintado. El *Júpiter* de Fidias, la *Juno* de Policleto, una *Venus* de Alcámenes y, más tarde, la de Praxiteles habrían constituido los más dignos arquetipos para todos sus sucesores, y aquellas imágenes habrían sido aceptadas y veneradas por todos los griegos. Sin embargo, como dice Cota en Cicerón, la máxima belleza no puede darse a todos los dioses en igual grado, del mismo modo que en la pintura más perfecta en la que aparezcan muchas figuras, muy pocas habrá de gran belleza, y que en una tragedia no todos los personajes pueden ser héroes.

Tras esta consideración sobre la formación de la belleza hemos de hablar, en segundo lugar, de la expresión. La expresión es una imitación del estado activo y pasivo de nuestra alma y nuestro cuerpo, así como de nuestras pasiones y nuestras acciones. En ambos estados, los rasgos de nuestro rostro y la postura del cuerpo cambian, y, en consecuencia, las formas que determinan la belleza, y cuanto mayor sea la transformación, tanto más perjudicará a aquélla. La tranquilidad es el estado propio de la belleza, como lo es el del mar, y la experiencia nos enseña que las personas más bellas son de natural sosegado y cortés. El concepto de la alta belleza no puede tenerse más que en una tranquila contemplación del alma abstraída de toda imagen particular. Con esta tranquilidad nos describe el gran poeta al padre de los dioses, que con un simple gesto de las cejas, o sacudiendo sus cabellos, movía los cielos. E igual de imperturbables aparecen también casi todas las imágenes de los dioses. De ahí que la alta belleza del citado genio de la Villa Borghese sólo pudiera mostrarse en ese estado. Mas como la actividad y la acción no pueden manifestar esa suprema indiferencia, y las figuras divinas tenían que representarse como figuras humanas, no siempre pudo guardarse en ellas este concepto supremo de la belleza. Pero en ellos había que moderar la expresión, y la belleza fue en los artistas antiguos, además de su finalidad principal, el fiel de la balanza de la expresión, del mismo modo que en la música el clave dirige a todos los demás instrumentos, que parecen ahogarlo.

El *Apolo Vaticano* debía representar ese carácter de la divinidad en su enojo hacia la serpiente Pitón, a la que acababa de matar con su flecha, y, al mismo tiempo, en su desprecio de una victoria tan insignificante para un dios. El sabio artista que se propuso representar al más bello de los dioses, sólo expresó su ira en la nariz, donde, según los antiguos poetas, aquélla tiene su sitio, y el desprecio en los labios, que el artista puso de manifiesto subiendo el labio inferior subido, que al mismo tiempo eleva el mentón, mientras que la ira la indican las ahuecadas aletas de la nariz.

Las posturas y las actitudes siempre fueron las adecuadas a la dignidad de los dioses, y no se encuentra divinidad alguna que tenga las piernas cruzadas, exceptuando a Baco y a un Genio alado de la Villa Albani, detalle que en el primero expresa cierta molicie. De ahí que aquella estatua de Élide, de piernas cruzadas y que se apoya con ambas manos en una pica, no represente a Neptuno, como se hizo creer a Pausanias. Un Mercurio de bronce y tamaño natural del Palacio Farnesio tiene una postura parecida, pero conviene saber que se trata de una obra posterior. Los faunos, de los que dos de los más bellos están en el Palacio Ruspoli, tienen un pie, rústico y en cierto modo tosco, colocado detrás del otro, como para indicar su naturaleza. Y tal es también la postura del joven Apolo Sauróctono en dos estatuas de mármol de la Villa Borghese y en otra de bronce de la Villa Albani; ésta probablemente lo represente cuando sirvió como pastor al rey Admeto.

Con esta misma sabiduría procedieron los artistas antiguos en la representación de figuras de la época heroica, que mostraban pasiones puramente humanas, mas siempre compatibles con la disposición de un hombre sabio que reprime los arrebatos pasionales y del fuego sólo deja ver las chispas; lo que en él se oculte, búsquelo quien quiera honrarlo o descubrirlo para estudiarlo. A esta misma disposición se ajusta también el lenguaje; de ahí que Homero compare las palabras de Ulises con los copos de nieve, que caen al suelo en abundancia pero con suavidad.

En la representación de los héroes, al artista se le permite menos que al poeta, pues éste siempre podrá pintarlos tal como eran en su época, cuando las pasiones no estaban moderadas por las leyes del gobierno o por las artificiales comodidades de la vida, porque las cualidades cantadas pueden tener relación con la edad y con la situación del hombre, pero no necesariamente con su figura. Mas el artista, como tiene que elegir lo más bello entre las formas más bellas, se ve hasta cierto grado limitado en la expresión de las pasiones, pues éstas no deben perjudicar a la forma.

Del acierto de esta observación pueden convencernos dos de las más bellas obras de la Antigüedad, una de las cuales expresa el temor a la muerte y la otra, el máximo sufrimiento y dolor físico. Las hijas de Niobe, a las que Diana dirige sus flechas mortales, se muestran paralizadas por el indescriptible terror que la presencia de la muerte produce y que arrebata al alma toda capacidad de pensar; de este terror que paraliza la mente da la fábula una idea con la transformación de Niobe en roca. De ahí que Esquilo presente en su tragedia a una Niobe muda. Semejante estado, en el que el sentimiento y la reflexión cesan y que se asemeja a la indiferencia, ningún rasgo de la figura y de la forma cambia, y el gran artista pudo aquí crear la máxima belleza en la manera en que representó a las figuras, pues Niobe y sus hijas no dejan de ser las ideas más altas de las mismas. Laocoonte es la imagen del más vivo dolor, sentido en todos sus músculos, nervios y venas. Su sangre hierve por la mordedura mortal de las serpientes, y todas las partes del cuerpo expresan sufrimiento y esfuerzo. El artista hace aquí visibles todos los resortes de la naturaleza, demostrando así la altura de su ciencia y de su arte. Pero en la representación de este sufrimiento

extremo aparece el espíritu acrisolado de un gran hombre que lucha contra la situación y quiere contener y reprimir las sensaciones, como he intentado mostrar al lector en la descripción de esta estatua en la segunda parte. También a Filotectes,

> Quod eiulatu, questu, gemitu, fremitibus
> Resonando multum, flebiles voces refert,
> *Ennius ap. Cie. de Fin.*, L. 2, c. 29.

lo representaron los sabios artistas conforme a los principios de esa sabiduría antes que a la imagen que ofrecían los poetas. El Áyax enfurecido del célebre pintor Timómaco no aparece dando muerte a los carneros que él creyera generales de los griegos, sino después del hecho, cuando ya había recuperado la cordura, sentado y abatido, pensando desesperado en lo que había hecho; y así lo vemos en el mármol troyano del Campidoglio. Los hijos de Medea, pintados por el mismo artista, sonreían bajo el puñal que sostenía su madre, cuya ira se mezclaba con la compasión por su inocencia.

Los hombres célebres y los gobernantes aparecen en toda su dignidad, tal como debieron de parecer a los ojos de todo el mundo. Las estatuas de emperatrices romanas semejan heroínas, exentas en sus gestos, posturas y actitudes de toda gentileza artificial; en ellas vemos la sabiduría que Platón considera libre de toda mezcla de los sentidos. Así como las dos célebres escuelas de los grandes sabios antiguos aconsejaban una vida conforme con la naturaleza, y los estoicos veían el sumo bien en el decoro, los artistas trataban de mostrar aquí los efectos de una naturaleza que obra por sí misma y de una vida decorosa.

La sabiduría de los artistas antiguos en lo tocante a la expresión se muestra con más claridad, por contraste, en las obras de la mayoría de los artistas de tiempos recientes, que no saben indicar mucho con poco, sino poco con mucho. Sus figuras aparecen en actitudes semejantes a las de los cómicos en el teatro de los antiguos, que para hacerse entender, aun a pleno sol, por el último de la plebe tienen que proclamar la verdad con una gestualidad recargada, y la expresión de sus rostros se asemeja a la de las máscaras antiguas, que precisamente a este propósito tenían los rasgos exagerados. Esta expresión exagerada incluso se enseña en un escrito que está en las manos de jóvenes artistas principiantes, y que es el *Tratado de las pasiones* de Charles Lebrun. En los dibujos que acompañan a esta obra, no sólo se muestran los rostros desencajados por la pasión extrema, sino, en algunos casos, incluso por la demencia. Se cree aquí que la expresión hay que enseñarla de la misma manera que vivía Diógenes. Hago, dice aquél, como los músicos, que para lograr la nota exacta tocan la más alta. Pero como la fogosa juventud tiende a los extremos antes que al término medio, difícilmente alcanzará por ese camino el tono adecuado, pues es difícil mantenerse en él.

* * *

Después de este estudio general sobre la belleza, hemos de hablar, en primer lugar, de la proporción y, en segundo lugar, de la belleza de las diversas partes del cuerpo humano. La construcción de nuestro cuerpo se basa en el número tres, primer número impar que es también primer coeficiente, puesto que contiene el primer número par y otro que une los dos. Dos cosas no pueden existir sin una tercera, decía Platón, y el mejor lazo es aquel que hace de sí mismo y lo anudado una unidad, de forma que lo primero se relaciona con lo segundo, y lo segundo con lo central. Por eso, este número es comienzo, centro y fin. Y según los pitagóricos, todas las cosas pueden determinarse con el número tres.

Tanto el cuerpo como los principales miembros tienen tres partes: en aquél están el tronco, los muslos y las piernas; en las extremidades inferiores, los muslos, las piernas y los pies; lo mismo sucede con brazos, manos y pies. Esto mismo podría demostrarse en otras partes cuyos tres componentes no se aprecian tan claramente. La relación entre estas tres partes está presente en el todo y en sus partes, y, en individuos bien formados, el tronco junto con la cabeza guarda con los muslos y las piernas más los pies la misma proporción que los muslos con las piernas más los pies y el brazo con el antebrazo y la mano. También el rostro tiene tres partes, que son tres veces la longitud de la nariz; pero la cabeza no mide lo que cuatro narices, como algunos enseñan erróneamente. La parte superior de la cabeza, o sea, desde el límite del cabello hasta el punto más alto de la cabeza, medida en sentido vertical, da sólo tres cuartos de la longitud de la nariz, lo que significa que esta parte guarda con la nariz una proporción de nueve a doce.

Es plausible que los artistas griegos tuvieran, a la manera de los egipcios, reglas fijas para las proporciones del cuerpo humano, tanto para las mayores como para las menores, y que para cada edad y postura estuviesen establecidas las medidas de longitud y de anchura, así como de los contornos, y que todo esto se hubiera enseñado en los escritos de los artistas antiguos que trataban de la simetría. Esta determinación exacta es también la base del sistema similar que encontramos también en las figuras de tamaño medio de los antiguos, pues, aparte de la diferencia en la manera de realizarlas, que los antiguos observaron ya en las obras de Mirón, de Policleto y de Lisipo, las obras antiguas parecen, sin embargo, como salidas de una escuela. Y del mismo modo que cada uno de los violinistas que aprendieron de un mismo maestro serían reconocidos por un entendido en este arte, en el dibujo de los escultores antiguos, desde los más grandes hasta los más modestos, encontramos los mismos principios generales. Pero en ocasiones se descubren desviaciones en las proporciones, como en un pequeño y hermoso torso de una figura femenina desnuda del escultor Cavacepi que se halla en Roma, en la que la distancia del ombligo al pubis es excesiva, por lo que hay que suponer que esta figura reproduce un modelo natural en el que esta parte del cuerpo tenía tal medida. No quiero con esto justificar los procedimientos realmente empleados, pues cuando la oreja no está al mismo nivel

que la nariz, que es donde debe estar, sino que se halla como en el busto de un Baco indio del cardenal Alejandro Albani, esto es un defecto que no hay que disculpar.

Las reglas de la proporción, obtenidas en el arte de las proporciones del cuerpo humano, probablemente fueran primero fijadas por los escultores y después pasaron a ser reglas de la arquitectura. El pie fue para los antiguos la medida para todas las grandes mediciones, y los escultores establecieron con su longitud las medidas de sus estatuas, a las que asignaron seis longitudes del pie, como atestigua Vitruvio, puesto que un pie tiene una medida más exacta que la cabeza o el rostro, partes que han servido comúnmente de medida a los pintores y escultores modernos. Pitágoras dio la altura de Hércules usando como medida el tamaño del pie con que había medido el estadio olímpico de Élide. No por ello hay que concluir con Lomazzo que aquel pie medía la séptima parte de la altura del Hércules, y lo que este mismo escritor asegura como testigo ocular sobre las proporciones concretas que los artistas antiguos emplearon para las distintas divinidades, como diez rostros para Venus, nueve para Juno, ocho para Neptuno y siete para Hércules, lo escribió con seguridad contando con la buena fe de los lectores, y es algo inventado y falso.

Esta proporción entre el pie y el cuerpo, que parecerá extraña e incomprensible a un hombre docto, y que Perrault rechaza completamente, se funda en experiencias hechas en la naturaleza incluso con cuerpos delgados, y la encontramos no sólo en figuras egipcias después de medirlas exactamente, sino también en las griegas, como se podría demostrar en la mayoría de las estatuas si se hubiesen conservado los pies. Podemos convencernos de ello en aquellas figuras divinas en las que hay algunas partes que tienen una medida superior a la natural. En el Apolo, que mide más de siete cabezas, la longitud del pie que está en reposo tiene tres pulgadas de palmo romano más que la cabeza, y esta misma proporción estableció Alberto Durero para sus figuras de ocho cabezas de altura, en las que el pie mide la sexta parte de su altura. La constitución de la *Venus Medicea* es extraordinariamente delgada y, aunque su cabeza es muy pequeña, su estatura es de no más de siete cabezas y media. Su pie mide un palmo y media pulgada, y la altura total de la figura es de seis palmos y medio.

Nuestros artistas suelen enseñar a sus discípulos a observar que los escultores antiguos alargaban, sobre todo en figuras divinas, la parte del cuerpo situada entre el corazón y el ombligo, que comúnmente mide, como dicen, sólo un rostro, en medio rostro más de lo que es normal en la naturaleza. Pero también esto es erróneo, pues quien haya tenido ocasión de ver al natural un cuerpo hermoso y esbelto, habrá encontrado que esta parte es como en las estatuas.

Lo más fácil habría sido incluir en este estudio del dibujo griego del desnudo una lista detallada de las proporciones del cuerpo humano, pero esta mera teoría sin utilidad práctica resultaría tan poco instructiva como en algunos escritos existentes en los que sus autores se extienden sin añadir figuras. Pocas aclaraciones pueden esperar también de los intentos de someter las proporciones del cuerpo a las reglas de la

armonía general y de la música los dibujantes y quienes deseen aprender a conocer la belleza: el estudio aritmético sería aquí menos útil que la escuela de esgrima en una batalla campal.

Sin embargo, para que esta parte dedicada a la proporción no concluya sin ofrecer alguna enseñanza práctica a los principiantes en el dibujo, citaré al menos las proporciones de las más bellas cabezas de los antiguos, y también las tomadas de la naturaleza, que constituyen una regla segura acreditada en pruebas y en trabajos. Esta regla la ha determinado con más exactitud y corrección de lo que hasta ahora se ha hecho mi amigo Anton Raphael Mengs, el mayor maestro en su arte, que probablemente haya ido tras la verdadera pista de los antiguos. Se traza una línea vertical dividida en cinco partes: la quinta parte queda para el cabello, y el resto de la línea se divide ahora en tres partes iguales. A través de la primera sección de estas partes se traza una línea horizontal que forma una cruz con la vertical, y esta línea ha de tener de anchura dos de las tres partes en que se ha dividido la longitud del rostro. Partiendo de los puntos extremos de esta línea, se trazan líneas curvas que alcancen el punto extremo de la quinta parte superior, que formarán el extremo apuntado de la forma ovalada del rostro. Una de las tres partes de la longitud del rostro se divide en doce partes: tres de estas partes, o bien la cuarta parte del tercio del rostro, deben hallarse a ambos lados del punto en que las dos líneas se cortan, y ambas partes indican el espacio entre los ojos. La misma parte se calcula para los extremos exteriores de la línea horizontal, y entonces quedan dos de estas partes entre la parte de los extremos de las líneas y la parte del punto de intersección de las líneas. Estas dos partes dan como resultado la medida del ojo, y otra parte es para la altura de los ojos. La misma medida debe existir desde la punta de la nariz hasta la boca, y desde ésta hasta la curva del mentón, y la anchura de la nariz, incluidas las aletas, debe ser de una parte. La longitud de la boca debe ser de dos partes, al igual que la de los ojos y la distancia desde el mentón hasta la boca. Si tomamos la mitad del rostro hasta el cabello, tendremos la misma distancia que entre la barbilla y el comienzo del cuello. Este método para dibujar rostros puede ser, aun sin figura, suficientemente clarificador, y quien lo siga no errará en las proporciones verdaderas y más bellas del rostro.

En lo que se refiere a la belleza de las distintas partes del cuerpo, el mejor maestro es la propia naturaleza, pues en lo particular ésta se halla por encima del arte, del mismo modo que éste puede elevarse por encima de la naturaleza. Esto ocurre principalmente en la escultura, la cual es incapaz de reproducir la vida en algunas partes a las que, en cambio, la pintura puede aproximarse mucho. Como en las mayores ciudades apenas se puede descubrir alguna vez un perfil sin defectos, tendremos que dedicarnos, en este tema (por no hablar del desnudo), a observar algunas partes de las figuras de los antiguos. Aunque también aquí, como en todas las cosas, la descripción de las particularidades es difícil.

En la forma del rostro, el llamado perfil griego es la cualidad más sobresaliente de una belleza superior. Este perfil es una línea casi recta o suavemente descendente que en cabezas juveniles, y especialmente femeninas, une la frente y la nariz. La naturaleza lo crea menos en los lugares con un clima riguroso que en los que lo tienen suave, pero donde se encuentra, puede hacer bella la forma del rostro, pues lo recto y lleno expresa grandeza, y las formas suavemente descendentes, delicadeza. Que este perfil es una de las causas de la belleza del rostro, lo demuestra el caso contrario: cuanto más pronunciada es la curva de la nariz, más se aleja de la forma bella. Y cuando un rostro visto de lado muestra un perfil defectuoso, podemos ahorrarnos el trabajo de buscar en él algo bello. Pero que en las obras de arte no hay ninguna forma que haya mantenido sin razón las líneas rectas del estilo más antiguo, lo demuestra la nariz fuertemente descendente de las figuras egipcias, a pesar de todos los contornos rectos. Cabe suponer que lo que los escritores antiguos llamaban una «nariz cuadrada» no fue lo que Junio entendía por una nariz llena, que no nos da ninguna idea, y habrá que entender por aquella expresión un perfil poco inclinado. Podríamos interpretar de otra manera la palabra «cuadrada» y entender por tal una nariz de superficie ancha y ángulos marcados, como la de la Palas y la llamada Vestal del Palacio Giustiniani, pero dicha forma se halla sólo en estatuas del estilo más antiguo, como lo son las mencionadas, y sólo en ellas.

La belleza de las cejas reside en una delgada línea de pequeños pelos, tal como también la encontramos en la naturaleza, y que en las más hermosas cabezas del arte aparecen señaladas en forma casi cortante. Los griegos las denominaban cejas de las Gracias. Pero si eran muy curvadas, se las comparaba con un arco tenso, o con los caracoles, y nunca se las consideraba bellas[7].

Una de las bellezas de los ojos es su tamaño, pues una luz grande es más hermosa que una pequeña. Pero el tamaño depende del hueso ocular o de su cuenca y se exterioriza en el corte y en la abertura de los párpados, que en los ojos bellos describen, en el ángulo interior de los párpados superiores, un arco más redondeado que en los inferiores. Mas no todos los ojos grandes son bellos, y nunca los de forma saliente. En los leones, por lo menos en los egipcios de basalto, que se hallan en Roma, la abertura del párpado superior describe un semicírculo. En las cabezas representadas de perfil, en relieves, y principalmente en las de las más bellas monedas, los ojos forman un ángulo abierto en dirección a la nariz. En esta dirección, la línea del ángulo de los ojos alcanza de lleno la nariz, y el contorno del ojo termina en el plano que toca su arco o curva, es decir: el globo ocular mismo aparece de perfil. Esta apertura de los ojos, que es como una sección suya, confiere a las cabezas una grandeza y una mirada franca y noble, e incluso la pupila queda señalada en las monedas con un punto en relieve en el globo ocular.

En las cabezas ideales, los ojos están más hundidos de lo que comúnmente lo están en la naturaleza, y el hueso ocular aparece así más destacado. Los ojos hundidos no son una cualidad que aumente la belleza, y restan franqueza a la

expresión, pero aquí el arte no pudo seguir a la naturaleza, sino que se mantuvo en los conceptos de grandeza del estilo elevado. Pues en las figuras de gran tamaño, que alejaban más la vista de su rostro que las más pequeñas, los ojos y las cejas habrían sido poco visibles desde lejos, pues en la mayoría de los casos el globo ocular no aparecería marcado como en la pintura, sino completamente plano, si se lo hubiera hecho sobresalir, como en la naturaleza, y, a consecuencia de ello, las cejas no hubieran podido sobresalir. De esta manera se daba más luz y sombra a esta parte del rostro, con lo que los ojos, que de otro modo hubiesen parecido apagados y como muertos, resultaban más vivos y expresivos. La propia reina Isabel de Inglaterra, que no quería que la pintasen con sombras, habría reconocido esto. El arte, que aquí tenía un motivo para elevarse sobre la naturaleza, hizo de este proceder una regla casi universal, incluso para lo pequeño, pues en las cabezas de las monedas de las mejores épocas vemos que los ojos están también hundidos, y el hueso ocular sobresale más que en épocas posteriores, como puede observarse en las monedas de Alejandro Magno y sus sucesores. Sobre el metal se indicaban algunas cosas que habían pasado inadvertidas cuando floreció el arte en mármol. La luz, por ejemplo, como decían los artistas, o pupila se encuentra ya en tiempos anteriores a la época de Fidias señalada en monedas con un punto en relieve, como se observa en las cabezas de Gerón y Hierón. Pero, hasta donde sabemos, esta luz no se dio a las cabezas de mármol hasta el primer siglo del imperio y eran pocas las que lo tenían. Una de estas cabezas es la de Marcelo, nieto de Augusto, que se halla en el Campidoglio. Muchas cabezas de bronce tienen los ojos huecos y rellenos de otra materia; así, la Palas de Fidias, cuya cabeza era de marfil, tenía la pupila de piedra.

Según indicaciones de escritores antiguos, una frente bella debe ser corta, aunque una frente grande y despejada no es fea, sino más bien al contrario. La explicación de esta aparente contradicción es fácil de encontrar: la frente debe ser corta en la juventud, como lo es en la flor de la vida, antes de que el cabello corto que la limita desaparezca y deje a ésta despejada. Sería contrario a la esencia de la juventud dotarla de una frente alta y despejada, más propia de la edad viril.

La medida de la boca es, como hemos indicado, igual a la abertura que marca la nariz. Una línea más larga sería contraria a las proporciones del óvalo, donde las partes que encierra han de dirigirse hacia la barbilla justamente en la dirección que marca el óvalo donde éste se cierra. Para que los labios muestren un color rojo más bello, el inferior ha de ser más grueso que el superior, de manera que debajo de él, en la barbilla, se forme una marcada redondez, que es un signo de variedad.

La barbilla carecía de hoyuelo porque su belleza consistía en la redondez de su forma convexa, y como el hoyuelo es algo casual en la naturaleza y sólo aparece en algunos rostros, los artistas griegos no lo consideraron, como pretenden algunos escritores modernos, una cualidad de la belleza universal y pura. De ahí que dicho hoyuelo no aparezca en Niobe ni en sus hijas, como tampoco en la Palas de la Villa Albani, imágenes que representan la suprema belleza femenina. Ni el *Apolo de*

Belvedere, ni el Baco de la Villa Médicis, ni figura alguna de belleza ideal. La *Venus* de Florencia lo tiene como un encanto erótico especial, no como algo propio de la forma bella. Varrón denomina a este hoyuelo la huella del dedo del amor.

Ya determinamos en general la belleza de la forma de las demás partes; me refiero a las partes extremas, como las manos, los pies y también las superficies. Parece que Plutarco entendía aquí, como en general, muy poco de arte cuando sostuvo que los antiguos maestros sólo habrían prestado atención al rostro, dejando desatendidas las demás partes del cuerpo. Lo extremo no es más difícil en la moral, donde la extrema virtud linda con el vicio, que en el arte, donde en ello se muestra la manera de entender el artista lo bello. Mas el tiempo y la furia de los hombres pocos pies bellos de mármol nos han dejado, y de bellas manos ni una sola. Las de la *Venus Medicea* son completamente nuevas, cosa que revela la ignorancia en el juicio de aquellos que, creyéndolas antiguas, les encontraron defectos. Esto mismo sucede con los antebrazos del *Apolo de Belvedere*.

La belleza de una mano juvenil consiste en que ésta aparezca moderadamente llena, con pliegues apenas visibles, como en los más delicados sombreados, en los nudillos de los dedos, que en las manos carnosas son depresiones. Los dedos se extienden con una amable delgadez, como columnas bien diseñadas, y en el arte lo hacen sin indicación de las articulaciones de las falanges. La última falange no está, como en las obras de los artistas modernos, curvada en su parte delantera.

Un pie bello era más visible que entre nosotros; cuanto menos oprimido iba, más perfecta era su forma, que los antiguos observaban con atención, como nos revelan las diferentes observaciones de los sabios antiguos sobre los pies y las conclusiones que de ellos sacaban sobre las inclinaciones del ánimo. De ahí que en las descripciones de personajes bellos, como Polixena y Aspasia, se citen también sus bellos pies y que los feos pies del emperador Domiciano pasaran a la historia. En las obras antiguas, las uñas de los pies aparecen más planas que en las estatuas modernas.

En las figuras masculinas, un pecho poderoso y curvado era generalmente una cualidad bella, y con este pecho se imaginaba el padre de los poetas a Neptuno y también a Agamenón. Y éste era también el pecho que Anacreonte deseaba poder admirar en la representación de aquel a quien amaba. En las figuras femeninas, el pecho, o los senos, nunca están exagerados, pues su belleza residía en general en un desarrollo moderado, y se empleaba una piedra de la isla de Naxos que, bien adelgazada y aplicada, impedía su excesivo crecimiento. Los poetas comparan un seno virgen con uvas en agraz y, en algunas figuras de Venus de tamaño menor del natural, los senos aparecen compactos y semejantes a montículos terminados en punta, una forma que debió de considerarse como la más bella.

El abdomen es, tanto en figuras femeninas como masculinas, como el de una persona después de un dulce sueño o de una digestión sana, o sea, sin demasiado volumen, del tipo que para los naturalistas es indicio de larga vida. El ombligo

aparece muy hundido, sobre todo en las figuras femeninas, en las cuales forma un arco o, a veces, un pequeño semicírculo hacia arriba o bien hacia abajo, y esta parte es en algunas figuras de mayor belleza que en la *Venus Medicea,* cuyo ombligo es excesivamente grande y profundo.

También las partes pudendas tienen su particular belleza. De los testículos, el izquierdo es siempre más grande, como lo es en la naturaleza y del mismo modo que, también en ésta, el ojo izquierdo posee una vista más aguda que el derecho.

Las rodillas de las figuras juveniles reproducen la belleza real de la naturaleza, que no las fragmenta en cartílagos visibles, sino que las redondea suave y lisamente y las muestra sin tensiones musculares.

Dejo al lector y al estudioso de la belleza la tarea de dar la vuelta a la moneda y hacer algunas observaciones sobre las partes que el pintor del amante de Anacreonte no pudo reproducir.

La suma de todas las bellezas descritas de las figuras antiguas se encuentra en las obras inmortales del señor Anton Raphael Mengs, primer pintor de la corte de los reyes de España y de Polonia, y el mayor artista de su época y, quizá, de la venidera. Surgió, por así decirlo, como un fénix de las cenizas del primer Rafael para mostrar al mundo la belleza del arte y alcanzar en él el más alto vuelo que las fuerzas humanas permiten. Después de que la nación alemana pudiera enorgullecerse de un hombre que, en tiempos de nuestros padres, supo iluminar a los sabios y difundir entre todos los pueblos semillas de ciencia universal, a la gloria alemana le faltó un restaurador del arte surgido de la propia tierra para ver al Rafael alemán reconocido y admirado por ello en la misma Roma, sede de las artes.

Añadiré ahora a estas observaciones sobre la belleza una advertencia que podría ser para jóvenes principiantes y para viajeros, la primera y principal enseñanza en relación con la contemplación de las figuras griegas. No tratéis de descubrir en las obras de arte defectos e imperfecciones antes de haber hallado y reconocido la belleza en ellas. Esta advertencia se basa en una experiencia continua, y todos los que quieran hacer de censores antes de haber empezado a ser discípulos, se quedarán sin conocer la belleza, pues hacen como los escolares, siempre preparados para encontrar los puntos débiles del maestro. Nuestra vanidad no gusta de demorarse en la contemplación de una obra, y nuestra satisfacción con nosotros mismos quiere adulación; por eso estamos tan prontos a emitir un juicio. Del mismo modo que antes se nos ocurre decir una frase negativa que una afirmativa, es mucho más fácil buscar y encontrar lo imperfecto que lo perfecto, y siempre costará menos esfuerzo enjuiciar a otros que instruirse. La belleza de una estatua suele ser alabada en términos generales, ya que esto nada cuesta, y cuando el ojo inseguro revolotea a su alrededor sin descubrir ni explicarse lo que de excelente pueda haber en sus partes, se fija en lo defectuoso. En el *Apolo* reparará en la rodilla torcida, que es más un fallo en la recomposición después de la rotura que del maestro; en el supuesto *Antinoo* de Belvedere, en las piernas combadas, y en el *Hércules Farnesio,* en la cabeza, porque

ha leído que es bastante pequeña. Otros, queriendo saber más, añadirán que dicha cabeza se encontró en un pozo, a una milla de distancia de la estatua, y las piernas, a diez millas, una fábula contada de buena fe en más de un libro; de ahí que sólo se repare en los añadidos recientes. De este tipo son las observaciones que hacen los ciegos guías de los viajeros en Roma y los que describen sus viajes por Italia. Algunos yerran tanto como ellos por su cuidado en apartar todo prejuicio para beneficiar a las obras de los antiguos que contemplan. Pero antes deberían acercarse a ellas sin prevenciones, pues en la seguridad de hallar muchas cosas bellas, las buscarán y descubrirán algunas. Vuelvan cuantas veces sean necesarias para encontrarlas, pues ahí están.

En esta segunda parte, dedicada a lo esencial del arte griego, poco se puede decir, después de tratar del dibujo de figuras humanas, de la representación de animales, tal como la examinamos en el capítulo segundo. El estudio y el conocimiento de la naturaleza animal no interesaron a los artistas de la antigua Grecia menos que a sus sabios. Hubo artistas que desearon destacar principalmente en la reproducción de animales; Calamis, en la de caballos, y Nicias, en la de perros. Y la vaca de Mirón es más célebre que sus demás obras, y muchos poetas, cuyos escritos se han conservado, la cantaron. También fue célebre un perro de este artista, lo mismo que una ternera de Menecmo. Encontramos que los artistas antiguos tomaban como modelos vivos a animales salvajes, y Pasiteles reprodujo un león vivo que tuvo delante.

De leones y caballos se han conservado hermosas piezas, ya sean obras aisladas, en relieve o en monedas y piedras grabadas. El gran león sentado de mármol blanco y tamaño superior al natural que se alzaba en el puerto ateniense de El Pireo y que hoy se halla a la entrada del arsenal de Venecia, puede contarse merecidamente entre las principales obras de arte, y el león del Palacio Barberini, también de tamaño superior al natural, que aparece de pie y fue arrancado de un sepulcro, nos muestra a este rey de las bestias en toda la temible majestad. ¡Qué hermosos son también los leones dibujados y acuñados en monedas de la ciudad de Velia!

No creo que los caballos de los artistas antiguos hayan sido superados por los de los modernos, como afirma Du Bos porque supone que los caballos de Grecia y de Italia no son tan bellos como los ingleses. No puede negarse que en el reino de Nápoles y en Inglaterra las yeguas fueron cruzadas con sementales españoles, con lo cual se obtuvo una raza más noble y la cría de caballos en aquellos países mejoró notablemente. Lo mismo ocurrió en otros países, pero en algunos sucedió lo contrario: los caballos germánicos, que César encontró muy malos, son ahora buenos, y los de las Galias, tan estimados en su tiempo, son ahora los peores de toda Europa. Los antiguos no conocían las hermosas razas danesas ni las inglesas, pero poseían los caballos de Capadocia y del Epiro, las variedades más nobles de todas, así como los caballos persas, acayos, tesalios, sicilianos, tirrenos y celtas o españoles. Hippias dice en Platón: «Nosotros poseemos la más hermosa raza caballar».

Es ligereza del citado escritor tratar de fundar su opinión en algunos defectos del caballo de Marco Aurelio. Esta estatua sufrió las inclemencias naturales por haber estado derribada y sepultada. También hay que contradecirle con respecto a los caballos de Monte Cavallo, repitiéndole que, no por antiguas, las obras están libres de defectos.

Aunque entre las obras de arte no poseamos otros caballos, podemos suponer que desde los tiempos más antiguos se hicieron mil estatuas ecuestres o con caballos por cada una en los tiempos modernos; que los artistas de la Antigüedad, lo mismo que sus escritores y poetas, conocían las cualidades de un hermoso caballo, y que Calamis entendía tanto de caballos como Horacio y Virgilio, que nos mostraron todas las virtudes y bellezas de este animal. Creo que los cuatro caballos antiguos de bronce del pórtico de la iglesia de San Marcos en Venecia son de los más bellos de su tipo que se pueden encontrar. La cabeza del caballo del emperador Marco Aurelio pudo no estar mejor formada al natural. Bellos eran también los cuatro caballos de bronce del carro que se alzaba en el teatro de Herculano, aunque eran más ligeros, como los caballos de los bárbaros. De este tipo son los caballos del conjunto existente en el patio del Real Museo de Portici. Otros dos caballos de bronce de este museo se cuentan entre sus más raras piezas. La primera se descubrió, con su jinete, en Herculano en mayo de 1761; pero al caballo le faltaban las cuatro patas, y al jinete, ambas piernas y el brazo derecho. La base, hallada también, tiene incrustaciones de plata. El caballo mide dos palmos napolitanos de largo, y tanto sus ojos como una rosa sobre la testera y una cabeza de Medusa en el petral son de plata. La brida es de cobre. La figura que cabalga el caballo tiene los ojos de plata, y de plata es también la fíbula con que sujeta su manto sobre el hombro derecho. En su mano izquierda sostiene la vaina de la espada, por lo que en la derecha, que le falta, debió de tener la espada. La imagen parece enteramente de un Alejandro y el jinete tiene los cabellos ceñidos por una diadema. La figura mide, desde el recipiente, un palmo romano y diez pulgadas de alto. El otro caballo también está mutilado y no lleva jinete, pero ambas obras son bellísimas y fueron delicadamente trabajadas. Hermosamente dibujados están también los caballos que vemos en algunas monedas de Siracusa y de otros lugares, y el artista que grabó las tres primeras letras de su nombre, ΜΙΘ, bajo una cabeza de caballo en una cornalina del Museo Stosch, estaba seguro de su concepto y de la aprobación de los entendidos.

A este respecto es pertinente una observación que hice en otro lugar: que los artistas antiguos no estaban todos de acuerdo sobre el movimiento de los caballos, es decir, sobre la manera y el orden en que éstos levantan sus patas. Tampoco lo están algunos escritores modernos que han tocado este punto. Unos afirman que los caballos levantan al mismo tiempo las dos patas de cada lado, y ésta es la marcha de los cuatro caballos antiguos de Venecia, de los de Cástor y Pólux en el Campidoglio y de los de Nonio Balbo y su hijo en Portici. Otros están convencidos de que los caballos se mueven en sentido diagonal o en cruz, es decir, levantando la pata trasera

izquierda después de la delantera derecha, y esto se funda en la experiencia y en las leyes de la mecánica. Así levantan sus patas el caballo de Marco Aurelio, los cuatro caballos en relieve que tiran de su carro, y los del arco de Tito.

En Roma se encuentran también otros varios animales de artistas griegos, esculpidos en piedra dura o en mármol. En la Villa Negroni hay un hermoso tigre de basalto, montado por un precioso niño de mármol, y cierto escultor posee un gran y hermoso perro de mármol. La cabeza del conocido macho cabrío del Palacio Giustiniani, precisamente su parte más bella, es nueva.

Sé muy bien que este estudio sobre el dibujo del desnudo en los artistas griegos no es exhaustivo, pero creo que proporciona un hilo que puede tomarse para proseguir de forma acertada. Roma es el lugar donde estas observaciones pueden comprobarse y utilizarse mejor que en ningún otro sitio. Pero un juicio acertado sobre ellas y su utilidad no es algo que pueda hacerse de manera apresurada, y tampoco definitiva. Pues lo que al principio pudiera parecer que no se compadece con lo que dice este autor, irá adquiriendo conformidad a través de observaciones más frecuentes, y confirmará su experiencia de largos años y su madura reflexión vertida en este estudio.

* * *

Pasaré ahora de este primer apartado de la segunda parte de este capítulo sobre el dibujo del desnudo en el arte griego al segundo apartado, que tratará del dibujo de las figuras vestidas. El estudio de esta parte es tanto más necesario en una historia didáctica del arte por cuanto que los tratados existentes sobre la indumentaria de los antiguos son más especulativos que instructivos y concretos, y todo artista que los haya leído se sentirá más ignorante que antes, puesto que estos escritos son recopilaciones hechas por gentes cuyo saber procede sólo de los libros, no del conocimiento directo y visual de las obras. Aunque he de reconocer que es difícil una descripción completa y precisa.

No puedo ofrecer aquí un estudio minucioso de la indumentaria de los antiguos; por eso me limitaré a las figuras femeninas, ya que, como también testimonian los antiguos, la mayor parte de las figuras masculinas del arte griego aparecen desnudas. De las particularidades de la vestimenta masculina griega hablaré en el capítulo siguiente, cuando trate de la indumentaria romana, de la masculina y de la femenina, a la vez que de la griega.

Hablaremos primeramente de los tejidos, luego de las diversas piezas, tipos y formas de las vestiduras femeninas, y, finalmente, de su delicadeza y de otras prendas y adornos femeninos.

Respecto al primer punto, la vestimenta femenina solía ser de lino o de otro tejido ligero, o bien de paño, y entre los romanos de tiempos posteriores también de seda. El lino se distingue en las obras escultóricas y en la pintura por su transparencia y por los pequeños pliegues lisos, y este tipo de vestimenta se muestra en las figuras no

tanto porque los artistas hubiesen querido imitar el lino mojado con que vestían a sus modelos, cuanto porque, como escribe Tucídides, los más antiguos habitantes de Atenas, y también otros griegos, se vestían de lino, que más tarde, según Heródoto, sólo se empleó en las prendas interiores femeninas. De lino eran las vestimentas usadas en Atenas no mucho antes de los tiempos de los citados escritores y eran propias de las mujeres. Si en las figuras femeninas alguien ve en lo que parece lino otro tejido ligero, no cambiará el hecho de que el lino fuese entre los griegos un tejido muy corriente, puesto que en la región de Élide se cultivaba y trabajaba el más fino y vistoso lino.

El otro tejido ligero era principalmente el hecho de algodón, cultivado y tejido en la isla de Cos. Tanto entre los griegos como entre los romanos fue un tejido para el sexo femenino y, si algún hombre se vestía con él, se lo tachaba de afeminado. Este tejido era a veces rayado, como el de la prenda que vestía Querea, disfrazado de eunuco, en el *Terencio Vaticano.* También se tejían para el sexo femenino telas ligeras de la lana que crece en ciertas conchas y de la que aún hoy día se hacen, especialmente en Tarento, finos guantes y calzas para el invierno. Con ella se hacían unos velos tan transparentes, que recibían el nombre de niebla, y Eurípides describe el velo que cubre el rostro de Ifigenia diciendo que era tan fino, que podía ver a través de él.

Los vestidos de seda se reconocen en las pinturas antiguas por la variaciones de color en estas prendas, de color tornasolado *(colore cangiante),* bien visible en las llamadas *Bodas Aldobrandinas* y en las copias de otras pinturas, descubiertas en Roma y destruidas, que posee el cardenal Alejandro Albani. Pero aún más frecuente es su aparición en pinturas de Herculano, como se indica en el catálogo y descripción de éstas en algunos lugares. Este color tornasolado en los ropajes lo producen la lisa superficie de la seda y su reflejo, un efecto que no pueden lograr ni el paño ni el algodón porque el hilo de que están tejidos y la aspereza de su superficie no lo permiten. A ello se refiere Filostrato cuando dice que el manto de Anfión no era de un solo color, sino que variaba. De los escritos conservados no se desprende que la mujer de los mejores tiempos de Grecia usara prendas de seda, pero lo vemos en las obras de sus artistas, entre ellas cuatro pinturas últimamente descubiertas en Herculano, que se describirán más abajo y que pudieron haberse realizado antes de la época imperial. Se diría que los pintores poseían una túnica de seda para vestir con ella a sus modelos. Esta prenda era desconocida en Roma antes de la época imperial, pero cuando el lujo se instaló, se hizo traer seda de la India, e incluso los hombres se vistieron de ella, hasta que, bajo Tiberio, les fue prohibida. En muchas túnicas de pinturas antiguas vemos un color cambiante, que puede ser rojo, violeta o azul celeste a un tiempo, o bien rojo en los pliegues profundos y verde en la superficie, o violeta en aquéllos y amarillo en ésta. Sin duda se trata de seda, pero cuya trama está hecha con hilos de dos colores distintos, que en un manto o en una túnica podían brillar uno más que otro según la dirección de sus pliegues. La púrpura solía ser de paño, aunque

probablemente también la seda se tiñese de este color. Como la púrpura podía ser de dos clases, violeta o azul celeste, esta última designada por los griegos con una palabra que significa «color de mar», y la primera, la púrpura de Tiro, parecida a nuestra laca[8], era más costosa, parece que se tejieron prendas de seda de estos dos tonos de púrpura.

La túnica de paño, en las figuras, se distingue con claridad del lino y de otros tejidos ligeros, y cierto artista francés que sólo sabe ver en las estatuas de mármol ropas muy finas y transparentes, únicamente ha pensado en la *Flora Farnesina* y otras figuras vestidas de modo semejante. Por el contrario, se puede asegurar que se han conservado en estatuas femeninas por lo menos tantas túnicas que representan el paño como las que reproducen telas finas. El paño se reconoce en sus grandes pliegues, y también por las dobleces producidas al plegar la prenda. De estas dobleces hablaremos más abajo.

El segundo punto de la indumentaria femenina se referirá a sus diferentes prendas y al tipo y la forma de las mismas. Hablaremos primeramente de tres prendas: la interior, la túnica y el manto, cuya forma es la más natural que se puede imaginar. En los tiempos más antiguos, la vestimenta femenina era la misma en toda Grecia, y esta vestimenta era la dórica. En épocas posteriores, los jonios se diferenciaron del resto, pero, al parecer, los artistas mantuvieron principalmente para sus figuras divinas y heroicas la indumentaria más antigua.

La prenda interior griega, equivalente a nuestra camisa, puede verse en figuras desvestidas o durmientes, como la *Flora Farnesina*, las estatuas de amazonas del Campidoglio y de la Villa Mattei, la falsamente llamada *Cleopatra* de la Villa Médicis y un bello hermafrodita del Palacio Farnesio. También la hija menor de Niobe, la que se abraza al regazo de su madre, lleva solamente dicha prenda, que los griegos llamaban Χιτών y a las que no llevaban otra cosa, las llamaban μονόπεπλοι. Esta prenda era, como parece en las citadas figuras, de lino o de un tejido muy ligero, sin mangas, y se sujetaba en los hombros mediante un botón. Si no se soltaba de los hombros, cubría todo el pecho. Parece que cerca del cuello se cosía a veces una cinta fruncida de tela más fina que, según la descripción que hace Licofrón de la camisa masculina en que Clitemnestra envuelve a Agamenón, se empleaba mucho más en las prendas interiores femeninas.

Parece ser que las muchachas se ceñían la túnica bajo el pecho con una cinta para estar más esbeltas, mantener su figura y resaltarla, y esta especie de cinto lo llamaban los griegos σηθόδεσμο y los romanos, *castula*. También se ha encontrado que, para disimular los defectos de su figura, la mujer griega se ceñía con finas tablillas de madera de tilo. La costumbre de fajarse debió de existir también entre los etruscos, como se ve en una Escila hecha en pasta, cuyo cuerpo aparece ceñido en las caderas por un apretado cinto. En personas desvestidas hasta la cintura, ésta aparece ceñida con un cinturón que, cuando están completamente vestidas, no llevan.

El vestido femenino solía componerse de dos largas piezas de paño sin corte ni forma especial, cosidas sólo a lo largo y que colgaban de los hombros por uno o más botones. A veces, en vez de este botón se usaba un prendedor puntiagudo, y el que llevaban las mujeres de Argos y de Egina era mayor que el de las de Atenas. Éste era el llamado vestido cuadrado porque su corte no podía ser redondo, como cree Salmasio (quien da al vestido la forma del manto y al manto, la del vestido), y era la indumentaria más común de las figuras divinas o de la época heroica. Esta prenda se colocaba pasándola por la cabeza. Los vestidos de las doncellas espartanas llevaban abierta a ambos lados su parte inferior, con lo que éstos tenían un movimiento independiente, como se aprecia en algunas bailarinas representadas en relieves. También había vestidos con estrechas mangas cosidas que llegaban hasta la muñeca, denominadas por ello χαρπωτοί, de χάρπο «muñeca». Así aparece vestida la mayor de las dos hijas más bellas de Niobe. Las mismas mangas lleva la supuesta Dido de la pintura etrusca, así como la mayoría de las figuras femeninas de los relieves más antiguos. Frecuentemente, las mangas cubren sólo la parte superior del brazo, de ahí su nombre de παράπηχυ, y llevan botones desde el hombro hasta abajo, y en prendas interiores masculinas eran más cortas. Cuando las mangas son muy holgadas, como las de la bella Palas de la Villa Albani, no parecen cortadas de una manera especial, sino que pertenecen al vestido cuadrado, que cae desde el hombro hasta el brazo y adquiere forma de manga por medio del cinturón. Cuando semejante vestido es muy holgado y sus partes superiores no están cosidas, sino unidas por medio de botones, éstos caen también sobre el brazo. El sexo femenino solía lucir vestidos holgados en días festivos. Pero en toda la Antigüedad no encontraremos las mangas anchas y enrolladas a la manera de nuestras actuales camisas que Bernini colocó a la santa Verónica en San Pedro de Roma.

Tanto los vestidos como los mantos llevaban generalmente en su borde un adorno que podía estar añadido o bordado y constar de una o varias franjas. Donde más claramente se aprecia este detalle es en la pinturas antiguas, aunque también aparece indicado en obras de mármol. Este adorno lo llamaban los romanos *limbus* y los griegos, πεζα, χύχλα y περιπόδιον, y era en su mayor parte de púrpura. Las figuras pintadas de la pirámide de C. Cestio, en Roma, muestran una franja; y dos, de color amarillo, se ven en la túnica de la arpista de las llamadas *Bodas Aldobrandinas*. Pero la túnica de la *Roma* del Palacio Barberini lleva tres franjas rojas con flores blancas sobre las mismas, y cuatro se ven en una figura de las pinturas de Herculano realizadas sobre mármol con un solo color.

Tanto las doncellas como las mujeres se ceñían el vestido debajo del pecho, como aún hoy hacen en algunos lugares de Grecia y como hacían los sumos sacerdotes judíos. Esto se llamaba cintura alta, βοθύζωνο, y fue un epíteto que Homero y otros poetas usaron para las mujeres griegas[9]. Esta cinta o cinturón, llamado por los griegos *strophium* y también *mitra*, puede verse en la mayoría de figuras. Y la pequeña Palas de bronce de la Villa Albani lleva los extremos de la cinta atados sobre

el pecho, y de ellos penden tres cordones con otras tantas bolitas. Esta misma cinta suele terminar por debajo del pecho en un lazo sencillo o doble que no es visible en las dos hijas más bellas de Niobe. En la menor de ellas, esta cinta pasa por encima de los hombros y de la espalda, como la llevan las cuatro cariátides de tamaño natural descubiertas en el mes abril de 1761 junto al monte Portio, no lejos de Frascati. En las figuras del *Terencio Vaticano* vemos que el vestido se ceñía de esta manera con dos cintas, que debieron de estar sujetas en los hombros, ya que en algunas figuras penden sueltas a ambos lados, y que, cuando estaban atadas, mantenían alta la cinta del pecho. En algunas figuras, esta cinta o cinturón es tan ancha como una faja, como vemos en una figura casi colosal de la Cancelleria, en la Aurora del arco de Constantino y en una bacante de la Villa Madama, fuera de Roma. La Musa de la Tragedia suele llevar un ancho cinturón, y el que vemos en una gran urna funeraria de la Villa Mattei está bordado; también Urania lleva a veces este cinturón ancho.

Únicamente las amazonas no llevan la cinta cerca del pecho, sino, como en los hombres, sobre las caderas, y esta cinta no servía tanto para sujetar el vestido o levantarlo por arriba como para ceñirse y manifestar así su naturaleza guerrera (ceñirse significa en Homero prepararse para la batalla); en ellas, esta cinta debiera llamarse más propiamente cinturón. Una única amazona de tamaño inferior al natural del Palacio Farnesio, la cual cae herida del caballo, lleva la cinta atada bajo el pecho.

La Venus completamente vestida en mármol lleva siempre dos cinturones, el segundo de los cuales queda por debajo del vientre, como puede verse en la Venus, cuya cabeza es retrato de alguien, que se halla junto a Marte en el Campidoglio, y también la hermosa Venus vestida que una vez se conservó en el Palacio Spada. Este cinturón inferior es exclusivo de esta diosa, y es aquel al que los poetas llaman «el cinturón de Venus», algo que nadie ha observado todavía. Juno pidió este cinturón con el fin de despertar en Júpiter un violento deseo y, como dice Homero, se lo colocó en su regazo, es decir, alrededor del bajo vientre[10], donde efectivamente se halla en las mencionadas figuras; por eso es posible que los sirios pusieran este cinturón a las estatuas de Juno. Gori cree que dos de las tres Gracias de una urna funeraria sostienen en la mano un cinturón semejante, cosa que no puede demostrarse.

Algunas figuras vestidas sólo con la prenda interior, en las que ésta aparece suelta de un hombro, no llevan cinturón. En la *Flora Farnesina*, éste aparece caído sobre el vientre, y Antíope, madre de Anfión y de Zeto, que se encuentra en el mismo palacio, y una estatua del palacio de la Villa Médicis tienen el cinturón alrededor de las caderas. Sin cinturón aparecen también algunas bacantes en pinturas sobre mármol y en piedras grabadas en alusión a su voluptuosa relajación, del mismo modo que Baco se muestra sin cinturón. Por eso, la sola visión de ciertas figuras femeninas mutiladas que aparecen sin cinturón, nos sugiere que se trata de bacantes; una de éstas se halla en la Villa Albani. En las pinturas de Herculano aparecen dos jóvenes muchachas sin cinturón, una de las cuales lleva en la mano derecha una fuente de higos y, en la

izquierda, un recipiente para escanciar, y la otra sostiene una bandeja y un cesto; las dos pueden muy bien representar a aquellas jóvenes que servían a los que comían en el templo de Palas, y a las que llamaban Δειπνοφόροι «servidoras de manjares». Los intérpretes de estas pinturas no explican el significado de estas figuras, que nada significarían sin ese significado.

La tercera prenda de la indumentaria femenina, el manto (llamado peplo por los griegos, una palabra que se empleó especialmente para el manto de Palas y que después se usó también para los de los otros dioses y hombres), no era cuadrada, como se imagina Salmasio, sino de corte redondo, como nuestras capas, y esta misma forma debió de tener también el manto masculino. Esto es contrario a la opinión de los que han escrito sobre la vestimenta de los antiguos; pero la mayoría de estos autores juzgan únicamente a partir de lo que han leído en libros y visto en grabados mal hechos, mientras que yo puedo remitirme a lo que mis ojos han visto y a una observación de largos años. No puedo dedicarme aquí a interpretar a los escritores antiguos ni a manifestar mi conformidad o disconformidad con sus intérpretes, por lo que me bastará con exponer lo que he conocido de la forma que acabo de indicar. Los antiguos hablan, en la mayoría de los casos, de mantos cuadrados, lo cual no creará ninguna dificultad, si entendemos que no se trata de ángulos, es decir, de un paño cortado en muchos ángulos rectos, sino de un manto de cuatro puntas que, plegado o colocado, hacen caer las borlas que llevan cosidas.

En la mayoría de los mantos de estatuas o de figuras de ambos sexos representadas en piedras grabadas son visibles solamente dos borlas, porque las demás las oculta el manto colocado. A menudo se ven tres borlas, como en una Isis de estilo etrusco y en un Esculapio, ambos de tamaño natural, y también en el Mercurio de uno de los dos bellos candelabros de mármol del Palacio Barberini, donde también se hallan las dos primeras obras. Cuatro borlas sujetas a otras tantas puntas son visibles en el manto de una de dos figuras etruscas parecidas y de tamaño natural del mencionado palacio, en una estatua con la cabeza de Augusto del Palacio Conti y en la Melpomene, Musa de la Tragedia, de la citada urna funeraria de la Villa Mattei. Estas borlas no penden de ninguna esquina, y el manto no puede tener esquinas, pues si estuviera cortado en cuadro, no podrían formarse los pliegues serpenteantes que caen en todo él. Tales pliegues los forman los mantos de las figuras etruscas, por lo que estas prendas debieron de tener la misma forma que en Grecia.

De esto cualquiera puede convencerse sin más que ver un manto plegado con algunos puntos y cortado en una pieza redonda a la manera de los antiguos. La forma de las actuales casullas, redondeadas por delante y por detrás, nos demuestra que antaño éstas eran completamente redondas y fueron verdaderos mantos, como aún hoy lo son las casullas de los griegos. Las casullas pasaban por la cabeza a través de una abertura y, para mayor comodidad durante la celebración de la misa, se doblaban sobre el brazo, de modo que este manto formaba delante y detrás una curva. Estas casullas fueron enriqueciéndose con el tiempo y se les dio, ya por comodidad o por

reducir su coste, la forma que tuvieron cuando se doblaban por encima del brazo, es decir, la que hoy tienen.

El manto redondo de los antiguos podía plegarse o colocarse de muchas maneras; la más común era doblar una cuarta o una tercera parte con el fin de que, una vez puesto, esa parte sirviese para cubrir la cabeza. Así se colocaba Escipión Nasica en Apiano el borde de su toga (χρόσπεδον) sobre la cabeza. En ocasiones se doblaba el manto por la mitad (cuando era de tamaño mayor que el habitual, como se observa en algunas estatuas), y esto lo encontramos también en escritores antiguos. Doble es el manto de la bella Palas de la Villa Albani y de otra Palas que también existe allí. Quizá haya que imaginar así «el doble manto» de los cínicos, a pesar de que la estatua de un filósofo de esta secta, de tamaño natural y conservada en la citada villa, no presenta el manto doblado**[11]**. Como los cínicos no llevaban prenda interior, necesitaban más que otros el manto doble, lo cual es más lógico que todo lo que Salmasio y otros hayan dicho sobre este punto. El término «doble» no puede aplicarse, como ellos quieren, al modo de colocarse la prenda, pues en la citada estatua el manto aparece echado como en la mayoría de las figuras con manto.

La manera más corriente de colocarse el manto era bajo el brazo derecho y encima del hombro izquierdo. Pero, a veces, los mantos no se llevaban echados, sino que colgaban de los hombros mediante dos botones, como en una supuesta Juno Lucina de la Villa Albani y en dos estatuas, como ésta, de tamaño natural con cestos en la cabeza, es decir, dos cariátides de la Villa Negroni. En estos mantos hay que suponer que al menos una tercera parte está doblada hacia arriba o hacia abajo, como podemos ver claramente en el manto de una figura femenina de tamaño superior al natural que se alza en el patio del Palacio Farnesio, y cuya parte superior, doblada hacia abajo, queda atada y sujeta por el cinturón. En una estatua femenina de tamaño superior al natural que se halla en el patio de la Cancelleria, así como en la Antiope del grupo conocido como el *Toro Farnesio,* la cola de un manto colgante similar está recogida e introducida bajo el cinturón. A veces el manto se sujetaba también bajo los senos con un prendedor que unía dos puntas, y así aparecen los mantos de algunas figuras egipcias y de Isis, como ya se indicó en el capítulo segundo. Un caso especial es el de una deteriorada estatua femenina que se encuentra en la villa del conde de Fede, en la Villa Adriana cerca de Tívoli, sobre cuyo manto, sujeto como en Isis bajo el pecho, lleva una colgadura tejida como una malla.

En lugar de este gran manto se usaba también uno más pequeño, compuesto de dos piezas cosidas por abajo y unidas sobre el hombro por un botón, dejando así aberturas para los brazos. Los romanos dieron a esta prenda el nombre de *ricinium.* A veces, el pequeño manto alcanza escasamente las caderas, y a menudo no era más largo que nuestras mantillas. En algunas pinturas de Herculano aparecen verdaderamente tal como las llevan hoy las mujeres, o sea, como una prenda ligera que cubre también los brazos, y debieron de ser aquellas prendas de la vestimenta femenina que se llamaron *encyclion* o *cyclas,* y también *anaboladion* o *ampejonion.*

Como un caso especial hemos de considerar el manto más largo, y también de dos piezas, una delantera y otra trasera, que vemos en la *Flora* del Campidoglio: está cosido de arriba abajo a ambos lados y abotonado arriba de tal manera que deja unas aberturas para introducir los brazos, como vemos en el brazo izquierdo; el brazo derecho está cubierto por el manto, pero podemos ver la abertura.

Las prendas de vestir de los antiguos eran dobladas y prensadas, y esto debía de hacerse especialmente después de lavadas, cosa que se haría más a menudo con las prendas blancas de las más antiguas vestimentas del sexo femenino. También tenemos noticia de que existían prensas de ropa. Esto se ve en las marcas que sobresalen o que se hunden sobre las prendas y que representan dobladuras del tejido. Este detalle nunca lo reprodujeron los escultores antiguos, y soy de la opinión de que aquello que los romanos llamaban arrugas *(rugas)* de los vestidos eran aquellas dobladuras, y no pliegues planchados como cree Salmasio, que mal podía dar noticia de lo que no había visto.

En la elegancia, segundo punto de nuestro estudio del dibujo de las figuras vestidas, hay muchos datos para el conocimiento de los estilos y las épocas. En el ámbito del arte, la elegancia en el vestido, que para los antiguos era propia sobre todo de la vestimenta femenina, residía especialmente en los pliegues. En los tiempos más antiguos, éstos solían ser rectos o describir una curva muy poco marcada; un escritor muy poco enterado a este respecto dice esto mismo de todos los pliegues que fueron comunes en la Antigüedad. Como los ropajes etruscos formaban generalmente pliegues pequeños y, como indicamos en el capítulo anterior, casi paralelos, y como el estilo griego más antiguo, que se asemeja al etrusco, estuvo presente también en la vestimenta, podemos deducir, incluso sin comprobarlo en los monumentos que hayan quedado, que las vestimentas griegas del estilo más antiguo habrían sido parecidas a las etruscas. Aun en figuras de los mejores tiempos del arte encontramos el manto doblado en pliegues planos, como puede observarse en una Palas representada en monedas de Alejandro Magno, por lo que tales pliegues no son por sí solos indicativos del estilo más antiguo, como generalmente se supone. En el estilo más desarrollado y más bello, los pliegues solían descender más bien en arcos, y, como se buscaba la variedad, los pliegues podían quedar interrumpidos, pero a la manera de las ramas que salen de un tronco, y todos tenían un suave arranque. En las prendas grandes se procuraba mantener los pliegues unidos en grupos, de una manera de la que el manto de Niobe, la más hermosa prenda de toda la Antigüedad, es un gran ejemplo. Un artista moderno, en sus consideraciones sobre la escultura, no ha pensado en su vestimenta materna cuando declara que en los ropajes de Niobe domina la monotonía y que los pliegues están repartidos sin ningún sentido. Pero cuando la intención de los artistas era mostrar la belleza del desnudo, dejaban fuera la suntuosidad de los ropajes, como vemos en las hijas de Niobe, cuyos vestidos se ajustan a la carne y sólo esconden las oquedades; pero en su parte superior hay unos ligeros pliegues que indican la presencia de una prenda. En este mismo estilo aparece

vestida la Diana de una piedra grabada que lleva el nombre del artista, HEIoY. La forma de escribir este nombre sitúa a este Heyo en la época antigua. Un miembro que se alza y del que caen libremente a ambos lados partes de una vestimenta, no muestra, como ocurre al natural, ningún pliegue que caiga donde hay una oquedad. Los antiguos nunca consideraron bellas las confusas arrugas que buscan la mayoría de los escultores modernos y también algunos pintores. No obstante, en ropajes bosquejados, como ocurre en el *Laocoonte*, y con otros plasmados en un vaso obra de Erato que se halla en la Villa Albani, se ven pliegues interrumpidos de cualquier manera.

Una parte del atuendo es el adorno de la cabeza, de los brazos y de los pies calzados. Poco puede decirse del peinado de las figuras griegas más antiguas, pues raramente aparecen los cabellos rizados, como en las cabezas romanas, y en las cabezas femeninas griegas están siempre peinados de un modo más sencillo que en las masculinas. En las figuras del estilo más sublime, los cabellos aparecen peinados de un modo muy plano, con surcos serpenteantes finamente trabajados, y en las doncellas recogidos por detrás**[12]** o formando un rodete sujetado con una aguja que no es visible en sus figuras. En Montfaucon encontramos una sola figura romana en cuya cabeza se aprecia esta aguja, pero no se trata, como el estudioso cree, de la aguja para ordenar los rizos *(acus discriminalis)*. Las mujeres llevaban el cabello recogido por detrás, y con esta sencillez se presentaba siempre el primer personaje femenino en las tragedias griegas. A veces, los cabellos femeninos estaban, como en las figuras etruscas de ambos sexos, recogidos por detrás en una larga coleta y bajo su atadura cuelgan grandes rizos separados. Estos rizos se encuentran en la frecuentemente citada Palas de la Villa Albani, en otra Palas más pequeña que cita Belisario Amidei, en las cariátides de la Villa Negroni y en la Diana etrusca de Portici. Hay que contradecir, pues, a Gori, que considera que los cabellos así recogidos son peculiares de los etruscos. Las trenzas alrededor de la cabeza, como las que Miguel Ángel colocó en las dos estatuas femeninas que hay junto a la tumba del papa Julio II, no se encuentran en ninguna estatua antigua. Los postizos de cabello ajeno los encontramos en cabezas femeninas romanas, y en el Campidoglio vemos que Lucila, esposa del emperador Lucio Vero, tiene uno de mármol negro, y esta pieza de la estatua se puede separar.

Las figuras divinas tienen a veces una doble cinta o diadema, como la frecuentemente citada *Juno Lucina* de la Villa Albani, que ciñe sus cabellos con un cordón redondo que no está atado, sino enrollado varias veces por detrás; su otra cinta, la diadema propiamente dicha, es ancha y está colocada en la parte de la frente donde comienza el cabello. Los cabellos recibían renovadamente un tinte del color del jacinto y en muchas estatuas se pintaban de rojo, como en la citada Diana etrusca de Portici, en una pequeña Venus de tres palmos de la misma ciudad, que escurre con ambas manos sus cabellos húmedos, y en una estatua femenina vestida, de cabeza ideal, que se halla en el patio del museo. La *Venus de Médicis* tenía el cabello dorado,

igual que un Apolo del Campidoglio. Pero donde más claramente se comprueba esto es en una bella Palas de mármol y tamaño natural que se encuentra entre las estatuas de Herculano en Portici, a la que se colocaron láminas de oro tan gruesas que han podido ser levantadas; los trozos retirados se guardaron hace cinco años.

En ocasiones, las mujeres se hacían cortar el pelo, y con el pelo cortado aparecen la madre de Teseo y una mujer mayor en una pintura de Polignoto en Delfos; esto probablemente fuera en las viudas señal de duelo permanente, como en Clitemnestra y en Hécuba. También los niños se cortaban el pelo en señal de luto por la muerte del padre. En monedas y cuadros se encuentran cabezas femeninas, y también divinas, cubiertas por una redecilla, que aún hoy es una prenda de las mujeres italianas cuando están en casa. Esta especie de toca se llamaron χεχρύφαλο, y de ella he hablado en otro lugar.

Algunas estatuas llevaban pendientes, como la *Venus* de Praxiteles, cosa que nos demuestran también los orificios en las orejas de las hijas de Niobe, de la *Venus Medicea*, de la ya citada *Juno Lucina* y de una bella cabeza de basalto verde que podría representar a Juno y que se conserva en la Villa Albani. Pero sólo se conocen dos figuras de mármol con pendientes, que son redondos, trabajados también en el mármol y más o menos como se muestran en una figura egipcia. La primera es una de las cariátides de la Villa Negroni, y la segunda se hallaba en el *Eremo* del cardenal Passionei en los camaldulenses, en Frascati; es de tamaño mediano y está vestida a la manera de las figuras etruscas. Y en la finca del conde de Fede en la Villa Adriana hay un par de bustos de barro cocido con esos mismos pendientes.

Por lo general, el sexo femenino llevaba la cabeza descubierta. Sólo cuando daba el sol o en los viajes usaban las mujeres un sombrero tesaliano, parecido a los de paja que llevan las mujeres de Toscana, que tienen la copa muy baja. Con el mismo sombrero presentó Sófocles a Ismene, la hija menor de Edipo, cuando seguía a su padre de Tebas a Atenas. También una amazona a caballo luchando con dos guerreros pintada en un vaso de la colección de vasos antiguos del señor Mengs lleva este sombrero, pero echado a la espalda. Y lo que en las cabezas de las cariátides de la Villa Negroni nos parece un cesto, puede haber sido en ciertos países una prenda para cubrir la cabeza como la que aún hoy llevan las mujeres en Egipto.

Las mujeres usaban, o bien un calzado cerrado, o bien suelas. Lo primero lo vemos en muchas figuras de las pinturas de Herculano, y a veces es de color amarillo**[13]**, como los escarpines que tenía Venus en una pintura de las termas de Tito y los que llevaban los persas. En la estatua de mármol de Niobe no son redondos por delante, como los anteriores, y su forma es más ancha. Las suelas eran de al menos un dedo de grosor y tenían más de una capa, llegando a coserse cinco suelas una sobre otra, como podemos comprobar en los cinco trazos de las suelas que lleva la *Palas* de la Villa Albani, los cuales les dan un grosor de dos dedos. La suela era frecuentemente de corcho (de ahí que el corcho recibiese el nombre de «madera de suelas»), reforzada por encima y por debajo con una suela de cuero que sobresalía

formando un borde, como puede verse en una pequeña Palas de bronce de la Villa Albani. Aún hoy algunas monjas llevan en Italia este tipo de calzado. Pero también existía el calzado de una sola suela, que los griegos llamaban ἅπλα y μονόπελμα ὑποδήματα, y estas suelas se aprecian en las estatuas de los dos reyes prisioneros del Campidoglio; consisten en un trozo de cuero que envuelve el pie y se ata o encordela por arriba, y se parecen al calzado que todavía emplean los campesinos entre Roma y Nápoles. Los ancianos de uno y otro sexo llevaban también suelas de cuerda cosida, semejantes a las que usan actualmente los licanios. Estas cuerdas van dando amplias vueltas, y la pieza que cubría el talón también se hallaba sujeta con cuerdas a la suela. En Herculano se han encontrado diversas suelas de este estilo, incluso pertenecientes a personas de poca edad. El coturno era una suela de distintos grosores o alturas, pero que casi siempre alcanzaba el ancho de una mano, y solía llevarlo la Musa de la Tragedia en las obras sublimes. En la Villa Borghese se encuentra esta Musa, de tamaño natural y aún desconocida, que muestra la verdadera forma de los coturnos con una altura de cinco pulgadas de palmo romano. Teniendo esto en cuenta han de interpretarse los pasajes de los antiguos que, contra toda verosimilitud, hablan de la extraordinaria altura de los actores en el teatro. Pero de los coturnos de la tragedia hay que distinguir una especie de borceguíes llamados también coturnos: éstos llegaban hasta mitad de la pantorrilla y los usaban los cazadores, como aún hoy en Italia. Diana y Baco los utilizan a veces. El modo de atar la suela es bien conocido, y en la varias veces citada Diana etrusca de Portici las correas son rojas, como también en algunas otras figuras de la pintura antigua de dicha ciudad. Quiero detenerme aquí en la correa cruzada a la mitad de la suela, bajo la cual podía introducirse el pie. Esta correa raramente aparece en las figuras de las diosas y, cuando aparece, se halla bajo los pies, concretamente bajo los dedos, y de ella sólo se ve su doblez a ambos lados de los pies a fin de que no oculte nada de la forma agraciada de éstos. Es interesante que Plinio diga de las suelas de la estatua sedente de Cornelia, madre de los Gracos, que carecen de dicha correa.

Los brazaletes tenían por lo común forma de serpiente, incluso con cabeza, como los varios de bronce y de oro que se encuentran en el Museo Ercolanense de Portici. Estos adornos podían colocarse en la parte superior del brazo, como vemos en las dos ninfas durmientes del Vaticano y de la Villa Médicis, que fueron confundidas con Cleopatra. Otros adornos de esta clase eran las pulseras colocadas en la muñeca. Una de las hijas de Cécrope de la pintura citada lleva una de dos aros, y una de las también citadas cariátides de la Villa Negroni una de cuatro. En ocasiones, este adorno es una cinta arrollada, como puede verse en una figura de la Villa Albani. Los adornos de este tipo se llamaban στρεπτοί. Las llamadas *periscélides*, o adornos alrededor de las piernas, llegaban a tener cinco vueltas, como en la pierna derecha de dos Victorias que aparecen en recipientes de barro del museo del señor Mengs. Semejantes aros alrededor de las piernas los llevan aún hoy las mujeres levantinas.

En el dibujo de las figuras vestidas, la delicadeza y la sensibilidad desempeñan un papel menor que la observación atenta y el saber, tanto en el estudio y la instrucción como en la imitación. Pero, en esta parte del arte, el conocedor no tiene que investigar menos que el artista. El vestido se opone aquí al desnudo como las expresiones de las ideas, es decir, su vestido, a las ideas mismas. A veces es más fácil encontrar éstas que aquéllas. En los tiempos más antiguos del arte griego se hacían más figuras vestidas que desnudas y, como esta costumbre continuó en las figuras femeninas durante sus mejores épocas, pudiendo calcularse que había una sola figura desnuda por cada cincuenta vestidas, el artista hubo de considerar las cualidades de la vestimenta no menos que la belleza del desnudo. No se buscó la gracia sólo en el gesto y en la actitud, sino también en el vestido (recuérdese que las Gracias más antiguas aparecían vestidas). Si en nuestro tiempo hubiera que estudiar la belleza del desnudo en cuatro o cinco de las más bellas estatuas, el artista tendría que estudiar la indumentaria en un centenar de ellas, puesto que es difícil encontrar dos de igual vestimenta y, en cambio, pueden encontrarse muchas estatuas desnudas completamente iguales, como lo son en su mayoría las de Venus; también hay diversas estatuas de Apolo que parecen hechas conforme al mismo modelo, como sucede con las tres parecidas de la Villa Médicis y otra más del Campidoglio. Y lo mismo se podría decir de la mayoría de las estatuas que representan personas jóvenes. Por tanto, puede considerarse el dibujo de figuras vestidas, con todo derecho, una parte fundamental del arte.

Tercera parte. Del desarrollo y la decadencia del arte griego, en el que pueden distinguirse cuatro épocas y cuatro estilos

La tercera parte de este estudio, dedicada al desarrollo y la decadencia del arte griego, no trata menos de la esencia de este arte que la parte anterior, y en ella se tratan con más detalle y precisión, ilustradas con notables monumentos del arte griego, algunas consideraciones generales de la parte precedente.

El arte de los griegos pasó, como su poesía, y según propuso Escalígero, por cuatro etapas principales, y nosotros podríamos establecer cinco. Pues así como en toda acción o proceso hay cinco partes o grados, el comienzo, el desarrollo, la detención, el descenso y el final, y tal es la razón de los cinco actos o acciones en las obras teatrales, también en aquel arte hubo de darse esta sucesión. Pero como su final traspasa las fronteras del arte, aquí hemos de considerar sólo cuatro etapas. El estilo más antiguo duró hasta Fidias; con éste y con los artistas de su tiempo, el arte alcanzó su mayor grandeza y puede llamarse a este estilo grande y elevado. Desde Praxiteles hasta Lisipo y Apeles, el arte adquirió más gracia y elegancia, y a este estilo podría llamársele bello. Algún tiempo después de estos artistas y su escuela, el arte empezó

a declinar en sus imitadores, y así podríamos distinguir un tercer estilo, el de los imitadores, que siguió paso a paso el camino de su decadencia.

Del estilo más antiguo estudiaremos primeramente los monumentos más sobresalientes que de él nos quedan, luego, las cualidades más destacables en ellos y, finalmente, la transición al gran estilo. No se pueden citar monumentos más antiguos y seguros del estilo más antiguo que algunas monedas de cuya antigüedad nos dan testimonio su acuñación y sus inscripciones, y a éstas añado una cornalina del Museo Stosch.

Las inscripciones de estas monedas, así como en dicha piedra, aparecen al revés, es decir, de derecha a izquierda, un modo de escribir que debió de cesar bastante tiempo antes de Heródoto. Pues este historiador, que contrapone los usos y costumbres de los egipcios a los de los griegos, dice que hasta en la escritura aquéllos hacían lo contrario que éstos, pues escribían de derecha a izquierda. Hasta donde yo sé, aún no se ha tenido en cuenta esta notica para determinar las épocas en la manera de escribir de los griegos. Pausanias dice que la inscripción bajo la estatua de Agamenón en Élide (que fue una de las ocho figuras de Onatas que representaban a los que se habían dejado elegir a suertes para luchar junto a Héctor) estaba realizada de derecha a izquierda, algo que al parecer era raro incluso en las estatuas más antiguas, pues esto no lo dice de ninguna otra inscripción en estatuas.

Entre las monedas más antiguas se cuentan las de algunas ciudades de la Magna Grecia, especialmente las monedas de Síbaris, de Caulonia y de Posidonia o Pesto, en la Lucania. Las primeras no pudieron haberse acuñado después de la septuagésimo segunda olimpiada, cuando Síbaris fue arrasada por los crotonenses, y las formas de las letras que componen el nombre de esta ciudad son de tiempos muy anteriores. Tanto el buey que vemos en estas monedas como el ciervo de las de Caulonia son bastante informes. En monedas muy antiguas de esta ciudad se ve a Júpiter, y en algunas de la ciudad de Posidonia a Neptuno, con formas más perfectas, pero el estilo es el generalmente denominado etrusco. Neptuno sostiene su cetro de tres puntas como una lanza, en actitud emplearlo, y está, como Júpiter, desnudo, aunque lleva echada sobre sus brazos la túnica doblada, como si hubiese de servirle de escudo, del mismo modo que, en una piedra grabada, Júpiter lleva su égida alrededor del brazo izquierdo. De esta manera solían pelear los antiguos cuando les faltaba el escudo, como Plutarco dice de Alcibíades, y Livio de Tiberio Graco. La acuñación de estas monedas es en hueco en una cara y en relieve en la otra, pero no como en algunas monedas imperiales, en las que la acuñación en hueco de una de sus caras es un descuido; aquéllas, sin embargo, muestran con claridad el uso de dos troqueles distintos, cosa que puedo demostrar en el Neptuno. En la parte en relieve, éste aparece con barba y cabellos rizados, y, en la parte en hueco, no lleva barba y tiene el cabello liso. En aquélla, el manto le cae por delante sobre el brazo y, en la otra, por detrás. En la primera, hay hacia el borde una ornamentación consistente en dos

cordones difusamente entrelazados y, en la segunda, la ornamentación es una corona de espigas; el cetro está en ambas caras en relieve.

Por lo demás, no puede demostrarse, como alguien ha sostenido sin pruebas, que después de la quincuagésima olimpiada la gamma griega ya no se escribiera Γ sino C, lo cual volvería dudosos y contradictorios los conceptos del estilo más antiguo obtenidos de las monedas. Pues existen monedas en las que la mencionada letra aparece en su forma más antigua y, sin embargo, muestran una acuñación excelente. De ellas puedo citar una de la ciudad de Gela, en Sicilia, con la inscripción CEΛΑΣ junto a una biga y la parte delantera de un minotauro. Y también se puede probar lo contrario en una moneda —entre otras— de la ciudad de Segesta, en Sicilia, con la gamma redonda, que, como espero poder demostrar en la segunda parte de esta *Historia,* se acuñó mucho después de esta época, en la 134.ª olimpiada.

Que los conceptos de la belleza o, más bien, la forma y la expresión de la misma no fueron exclusivos de los artistas griegos, ni fueron tan nativos en ellos como el oro en el Perú, ni acompañaron al arte desde su mismo origen, lo atestiguan particularmente algunas monedas sicilianas, que con el tiempo superaron en belleza a todas las demás. Baso mi juicio en unas raras monedas de Leontini, Mesina, Segesta y Siracusa que hoy se encuentran en el Museo Stosch. Las cabezas de dichas monedas están dibujadas como la de la Palas en las monedas atenienses más antiguas. Ninguna parte tiene una forma bella y, por ende, tampoco el todo; los ojos son alargados y planos; la boca tira hacia arriba; la barbilla es puntiaguda y sin redondez alguna, y, por si fuera poco, en las cabezas femeninas el sexo es casi dudoso. Sin embargo, el reverso es más elegante, tanto en el dibujo como en el cuño. Como es tan grande la diferencia entre el dibujo en un tamaño pequeño y en otro grande, y de aquél no puede presumirse éste, resultaba más fácil dibujar una elegante figura pequeña del tamaño de una pulgada que una cabeza bien hecha de ese mismo tamaño. La forma de estas cabezas tiene así, con ese tamaño, las características de los estilos egipcio y etrusco, y es una prueba de la semejanza, indicada en los tres capítulos anteriores, entre las figuras de estos tres pueblos en los tiempos más antiguos.

La misma edad que estas monedas parece tener el Otríades moribundo del Museo Stosch. Según la inscripción que vemos en él, se trata de una obra griega y representa al espartano agonizante Otríades junto a otro guerrero herido en el momento de extraerse ambos la flecha mortal del pecho y escribir sobre sus escudos las palabras «a la victoria»[14]. Argivos y espartanos peleaban por la ciudad de Tirea, y ambas partes eligieron trescientos hombres de su nación para que luchasen entre ellos y así evitar un derramamiento mayor de sangre. De estos seiscientos hombres sólo quedaron dos de los argivos y el espartano Otríades, quien, herido de muerte, todavía tuvo fuerzas para formar con las armas de los argivos una especie de signo de victoria. Sobre uno de los escudos indicó con su sangre la victoria de los espartanos. Esta guerra tuvo lugar por los tiempos del Creso. Los escritores, y Heródoto fue el primero, difieren en sus relatos de este notable hecho, pero no es éste el lugar para

estudiar estas diferencias. La piedra fue trabajada con esmero y a sus figuras no les falta la expresión, pero su dibujo es rígido y plano, y su postura, forzada y sin gracia. Si consideramos que ningún otro héroe de la Antigüedad, por famosa que sea su muerte, acabó de este modo y que Otríades fue honrado hasta por los enemigos de Esparta (pues su estatua se alzaba en Argos), es probable que esta representación no lo sea de ningún otro. Si suponemos que, poco después de su muerte, este héroe sirvió de tema a los artistas, cosa que la inscripción de su escudo al dorso hace plausible, y que debió de morir entre la quincuagésima y la sexagésima olimpiadas, el trabajo de esta piedra nos mostraría el estilo de Anacreonte. Por lo tanto, el trabajo de la famosa esmeralda de Polícrates, señor de Samos, que talló Teodoro, padre de Telecles, sería semejante al de esta piedra.

En lo que se refiere a las obras escultóricas de este estilo antiguo, sólo citaré, como hago con todas las obras de arte, las que he podido ver con mis propios ojos y estudiar personalmente. Por eso no puedo hablar, con mi actual bagaje, de uno de los trabajos en relieve más antiguos del mundo, que se halla en Inglaterra. Esta obra representa a un joven luchador de pie ante un Júpiter sentado, y volveré a citarla al principio de la segunda parte. Los amantes de la Antigüedad creen encontrar el estilo antiguo en un relieve del Campidoglio que representa a tres bacantes femeninas y junto a un fauno, y lleva la inscripción ΚΑΛΙΜΑΧοΣ ΕΙΙοΙΕΙ. Este Calímaco tuvo que ser el que nunca estaba satisfecho con sus obras, y como una vez esculpió unas espartanas danzando, se le atribuye también este relieve. Pero la inscripción me resulta sospechosa: no puede tomarse por moderna, pero es muy probable que fuera imitada y fingida en tiempos pasados, igual que el nombre de Lisipo en un Hércules de Florencia, que es antiguo, pero, como la estatua misma, no pudo salir de las manos de dicho artista. Un trabajo griego del estilo de la obra del Campidoglio tendría que ser, según los conceptos que tenemos de las edades de florecimiento del arte, bastante más antiguo. Pero Calímaco no pudo haber vivido antes que Fidias, y los que lo sitúan en la sexagésima olimpiada, lo hacen sin base alguna y cometen un grueso error. Y aunque esto fuese cierto, no podría haber una X en el nombre, puesto que esta letra fue inventada mucho más tarde por Simónides, y el nombre de Calímaco se habría escrito ΚΑΛΛΙΜΑΚΗοΣ o ΚΑΛΙΜΑΚοΣ, como se ve en una vieja inscripción de Amiclea. Pausanias no lo consideró uno de los grandes artistas, por lo que tuvo que vivir en una época en que era posible hacer comparaciones en el arte. Un escultor del mismo nombre fue, por cierto, el primero en trabajar con el trépano. Pero el maestro del *Laocoonte*, que tuvo que pertenecer a la mejor época del arte, empleó el trépano en los cabellos, en la cabeza y en los pliegues profundos del ropaje. Por otra parte, se dice que Calímaco, el escultor, inventó el capitel corintio, pero sabemos que Escopas, el célebre escultor, construyó en la nonagésimo sexta olimpiada un templo de columnas corintias. Por lo tanto, Calímaco tendría que haber vivido en la época de los grandes artistas y antes del autor de *Niobe,* que probablemente fuera Escopas (esto lo estudiaremos en la segunda parte), y antes

también del maestro del *Laocoonte*. Sin embargo, esta época no coincide con la que le correspondería según el orden en que Plinio coloca a los artistas. Añadamos también que la pieza en cuestión se encontró en Horta, una región habitada por los etruscos. Este solo hecho hace muy probable que se trate de una obra del arte etrusco, del cual posee todas las características.

Del mismo modo que se considera esta obra un trabajo griego, los tres vasos bellamente pintados del Museo Mastrilliano de Nápoles y un plato del Real Museo de Portici se hubieran considerado etruscos si no fuera porque la inscripción griega en ellos indica lo contrario.

Podríamos señalar otras características más clarificadoras de este estilo antiguo si se hubiesen conservado algunas obras en mármol y, sobre todo, trabajos en relieve, que nos permitieran recomponer la forma más antigua de sus figuras y, gracias a ello, conocer el grado de expresión de las emociones. Pero si del énfasis con que se marcan las diversas partes de las pequeñas figuras en las monedas, podemos deducir una intensa expresión de las actitudes en las de mayor tamaño, los artistas de este estilo habrían dado a sus figuras gestos y posturas vehementes, como los de los hombres de la época heroica que los artistas tomaban como modelos, que actuaban movidos por los impulsos de la naturaleza y no se oponían a sus inclinaciones. A esta conclusión llegaríamos mediante una comparación con las obras etruscas, a las que aquellas otras se asemejan.

Podemos resumir las características y cualidades de este estilo antiguo de la siguiente manera: el dibujo era intenso, pero duro; poderoso, pero exento de gracia, y la fuerte expresión disminuía la belleza. Pero esto ha de concebirse como algo gradual, puesto que suponemos que el estilo antiguo ocupó el periodo más largo del arte griego y, por ende, las últimas obras de este estilo habrán sido muy distintas de las primeras.

Este estilo debió de durar hasta la época de florecimiento del arte griego, si no rebatimos lo que Ateneo dice de Estesícoro, a saber: que este poeta fue el primero en representar a Hércules con la clava y el arco, pues en el indicado estilo antiguo, y aun antes, se encuentran muchas piedras grabadas que presentan a un Hércules así armado. Ahora bien, Estesícoro vivió en la misma época que Simónides, que era la de la septuagésimo segunda olimpiada, o la época en que Jerjes llevó a cabo su campaña contra los griegos; y Fidias, que llevó el arte a su culminación, floreció en la septuagésimo octava olimpiada. Las mencionadas piedras tuvieron que trabajarse antes o después de aquella olimpiada. Pero Estrabón nos da una noticia mucho más antigua acerca de los atributos dados a Hércules: según él, éstos fueron invención de Pisandro, quien, en opinión de algunos, vivió en la misma época que Eumolpo, mientras que otros lo sitúan en la trigésimo primera olimpiada. Y Estrabón asegura que las figuras más antiguas de Hércules no tenían ni la clava ni el arco.

Las características de este estilo antiguo fueron preparaciones de un estilo elevado del arte y condujeron dicho estilo hacia una exactitud y una expresión más alta, pues

su rigor permitía unos contornos mejor definidos y manifestaba la certeza de unos conocimientos, y todo esto quedaba a la vista. De este mismo modo hubiese alcanzado mayor altura el arte posterior si los escultores hubiesen seguido las huellas de Miguel Ángel, las que dejaron sus precisos contornos y su vigorosa reproducción de todas las partes. Pues del mismo modo que en el aprendizaje de la música y de las lenguas han de distinguirse claramente los sonidos en aquélla, y las sílabas y palabras en éstas, para conseguir la pura armonía y la pronunciación fluida, el dibujo no alcanzará la verdad y la belleza de la forma a través de rasgos vagos, indecisos y sólo ligeramente indicados, sino de contornos enérgicamente trazados, aunque resulten un tanto duros y demasiado marcados. Con un estilo semejante se elevó la tragedia en aquella misma época en que el arte dio su gran paso hacia la perfección, a través de las palabras poderosas y las expresiones enérgicas, de gran calado, con que Esquilo revistió a sus personajes de sublimidad e hizo a sus obras tan convincentes.

En lo tocante a la producción de obras escultóricas en esta época, de las cuales nada ha quedado en Roma, hemos de suponer que se realizaron con toda la esforzada minuciosidad que observamos en algunas de las obras etruscas que hemos citado y en muchas de las piedras grabadas más antiguas. Lo mismo puede suponerse de los diversos grados de desarrollo del arte en tiempos posteriores. Los precursores inmediatos de los más grandes pintores terminaban sus obras con indescriptible paciencia y, en parte, trataban de dar esplendor a sus pinturas reproduciendo las cosas más mínimas, que no podían conferirles ninguna grandeza. Hasta los más grandes artistas, Miguel Ángel y Rafael, trabajaron como recomendaba un poeta inglés: «Idear con ardor y ejecutar con flema».

Para concluir estas consideraciones sobre este primer estilo, citemos la incomprensible opinión de un pintor francés, según la cual hay que llamar antiguas a todas las obras realizadas desde la época de Alejandro Magno hasta Focas. La época con que comienza es tan errónea como la época con que termina. Ya hemos visto, y lo demostraremos en lo que sigue, que existen, y hoy las tenemos, obras más antiguas que la época de Alejandro; pero, en el arte antiguo, la edad se detiene ante Constantino. Tampoco están muy enterados los que creen con el P. Montfaucon que no se han conservado obras griegas anteriores a la época en que los griegos fueron sometidos por los romanos.

Cuando finalmente llegó Grecia a los tiempos de ilustración y libertad plenas, también el arte fue más libre y noble. El estilo antiguo se basaba en un sistema hecho de reglas que habían sido tomadas de la naturaleza, pero que luego se alejaron de ella para tornarse ideales. Se trabajaba más según las prescripciones de estas reglas que según la naturaleza que había que imitar, pues el arte se había creado su propia naturaleza. Frente a este sistema aceptado se alzaron los que querían corregir el arte y aproximarse a la verdad de la naturaleza. Y ésta les enseñó a suavizar toda dureza y dar a las partes demasiado resaltadas e impetuosamente modeladas de las figuras unos contornos más fluidos, a modificar las posturas y actitudes forzadas para

hacerlas más amables y sabias, y a mostrar menos ciencia que belleza, elevación y grandeza. Esta corrección del arte hizo célebres a Fidias, Policleto, Escopas, Alcámenes y Mirón, y su estilo puede calificarse de grande, puesto que, aparte de la belleza, el principal objetivo de estos artistas parece haber sido la grandeza. Aquí hay que distinguir bien entre dureza y precisión para no tomar, por ejemplo, la precisión en la forma de las cejas, que constantemente vemos en las obras de la máxima belleza, por un resto de la dureza antinatural del estilo antiguo, pues esta precisión tiene su razón en los conceptos de la belleza a los que ya nos hemos referido con anterioridad.

Con todo, es plausible pensar, por algunos comentarios de los escritores, que, en este estilo elevado, el dibujo conservó hasta cierto punto las líneas rectas y que ello hacía angulosos los contornos, aspecto al que, al parecer, se aludía con los términos cuadrado o angular. Dado que maestros como Policleto eran legisladores de la proporción y habrían medido meticulosamente cada parte, no resulta difícil pensar que sacrificaran cierto grado de belleza formal a esta exactitud. En sus figuras hay, pues, grandeza, pero, en comparación con los contornos ondulados de los sucesores de estos grandes maestros, puede señalarse cierta dureza. Ésta era la dureza que seguramente se objetó a Calón y a Hegías, a Canaco y a Calamis, e incluso a Mirón. De los cuales Canaco era, sin embargo, más joven que Fidias, puesto que fue discípulo de Policleto y floreció en la nonagésimo quinta olimpiada.

Hay que suponer que los escritores antiguos juzgaban sobre el arte tanto como los modernos, y la seguridad en el dibujo, el rigor y la precisión de las figuras de Rafael habrían parecido a muchos duras y rígidas en comparación con la suavidad de los contornos y las formas redondas y suaves de Correggio. Tal era la opinión de Malvasia, un biógrafo sin gusto de los pintores boloñeses. También hay mentes sin cultivar a las que el *numero homerico* y la antigua majestuosidad de Lucrecio y Catulo les suenan rudos y descuidados en comparación con la brillantez de Virgilio o el dulce encanto de Ovidio. Pero si el juicio de Luciano sobre el arte es correcto, la estatua de la amazona Sosandra, obra de Calamis, podría contarse entre las cuatro figuras femeninas de belleza más sobresaliente, pues para describir la belleza de esta estatua no considera sólo la indumentaria, sino también el gesto de recato y una fugaz y disimulada sonrisa. De todos modos, el estilo de una época no puede considerarse, ni en el arte ni en la manera de escribir, algo universal. Si de las obras de los escritores antiguos sólo hubiese sobrevivido la de Tucídides, el laconismo rayano en la oscuridad con que redactó su historia nos haría tener una idea equivocada sobre Platón, Lisias y Jenofonte, cuyas palabras fluyen como un amable arroyo.

Las obras más sobresalientes, y podríamos decir que las únicas de la época de este elevado estilo existentes en Roma, son, a mi juicio, la ya muchas veces citada *Palas* de nueve palmos de altura de la Villa Albani y la estatua de *Niobe con sus hijas* de la Villa Médicis. La primera es digna de los grandes artistas de aquella época y el juicio sobre ella difícilmente será equivocado, puesto que podemos contemplar su cabeza en

toda su belleza original. No ha sufrido el más mínimo deterioro y se la ve tan impoluta y espléndida como si acabase de salir de las manos del maestro. Mas, con toda la gran belleza con que ha sido agraciada, esta cabeza tiene las características indicadas de este estilo, y en ella se muestra una cierta dureza, que resulta más fácil de sentir que de describir. Desearíamos ver en su rostro cierta gracia, que se habría conseguido con una mayor redondez y suavidad, y acaso sea ésta la gracia que Praxiteles fue el primero en conferir a sus figuras en la siguiente etapa del arte griego. Hay que considerar las figuras de Niobe y sus hijas como obras que pertenecen indiscutiblemente a este estilo elevado, pero aquella apariencia de dureza de la que la figura de Palas es un caso que habría que determinar mejor, no es una de sus características y, en cambio, poseen las cualidades más reseñables para la definición de este estilo, las cuales serían un concepto eterno de la belleza y, muy particularmente, la elevada sencillez, tanto en la forma de las cabezas como en el dibujo entero, en la vestimenta y en la ejecución. Esta belleza es como una idea concebida sin auxilio de los sentidos, una idea engendrada en un entendimiento superior y en una imaginación que pudiera felizmente elevarse contemplativa hasta las proximidades de la belleza divina. Esta unidad de forma y contorno es tal, que no parece lograda con esfuerzo, sino fruto de un pensamiento inspirado por un soplo. Del mismo modo que la hábil mano del gran Rafael, que obedecía cual rauda herramienta a su mente, dibujaba con un solo trazo de la pluma los más bellos contornos de la cabeza de una Virgen para, sin necesidad de corregirlos, proceder a la ejecución directa de la imagen.

La pérdida de la mayor parte de las obras de este estilo elevado nos impide determinar con más exactitud los conocimientos y las cualidades de los grandes reformadores del arte. Pero podemos hablar con más confianza del estilo de sus sucesores, que yo denomino el estilo bello, pues algunas de las figuras más bellas de la Antigüedad se realizaron sin duda en la época en que este estilo floreció, y muchas otras de las que no puede demostrarse que pertenecen a dicha época, son al menos imitaciones de aquéllas. El estilo bello del arte comienza con Praxiteles y alcanza su máximo esplendor con Lisipo y Apeles, de lo cual más adelante citaremos testimonios. Se trata, pues, del estilo de una época que comienza no mucho antes de Alejandro Magno y comprende su tiempo y el de sus sucesores.

La principal cualidad que distingue al estilo bello del elevado es la gracia, en busca de la cual los artistas mencionados en último lugar se opusieron a sus predecesores como entre los modernos Guido se opondría a Rafael. Esto se aprecia más claramente en el dibujo de este estilo y en la cualidad que lo distingue, que es la gracia.

En lo que al dibujo en general se refiere, se evitó todo lo que de anguloso tenían todavía las estatuas de los grandes maestros como Policleto, y este beneficio para el arte fue en la escultura mérito especial de Lisipo, que imitaba la naturaleza más que sus predecesores. Él fue quien dio a sus figuras formas onduladas en ciertas partes

donde aún eran angulosas. De esta manera hay que entender, como ya dijimos, lo que Plinio llamaba estatuas cuadradas; además, el dibujo cuadrado se llama aún hoy cuadratura. Pero las formas de belleza del estilo anterior continuaron valiendo como reglas también en éste, pues las formas más bellas de la naturaleza habían marcado en él la pauta. De ahí que, para describir su idea de la belleza, Luciano tomara de los artistas del estilo elevado el conjunto y las partes principales, y de sus sucesores, lo grácil. La forma del rostro tendría que ser como en la *Venus de Lemnos,* obra de Fidias; pero el cabello, las cejas y la frente como en la *Venus* de Praxiteles; y para los ojos deseaba Luciano la ternura y la dulzura que también veía en ésta. Las manos debían estar hechas como las de la *Venus* de Alcámenes, discípulo de Fidias, y cuando en descripciones de bellezas habla de manos de Palas, hay que suponer que se refería a las de la *Palas* de Fidias, que eran las más famosas. Y para referirse a unas manos muy bellas, las llama manos de Policleto.

La mejor manera de percibir el contraste entre las figuras del estilo elevado y las del estilo bello es imaginarse a las gentes de la época heroica, como los hombres y los héroes de Homero, junto a los civilizados atenienses en la época de esplendor de su Estado. O, para hacer una comparación con algo más real, colocaría las obras de aquella época junto a Demóstenes, y las del periodo posterior, junto a Cicerón: el primero nos arrastra con su impetuosidad y el segundo nos hace seguirle gustosos; aquél no nos deja tiempo para pensar en las bellezas de su elaboración y éste hace que las veamos del modo más natural, difundidas como una luz sobre los motivos del orador.

Hablaremos ahora especialmente de la gracia como cualidad del estilo bello. La gracia se forma y habita en los gestos y se nos revela en la actitud y los movimientos del cuerpo; se manifiesta incluso en la caída de una prenda y en el todo de la vestimenta. Los artistas posteriores a Fidias, Policleto y sus contemporáneos, la buscaron y conquistaron como nunca antes se hizo. Su motivo tuvo que residir en el punto más alto de las ideas que se formaron y en la precisión de su dibujo, y este punto merece especial atención.

Los citados grandes maestros del estilo elevado habían buscado la belleza sólo en la perfecta concordancia de las partes y en una expresión elevada, y les interesó más lo verdaderamente bello que lo amable. Pero como no puede concebirse más que un único concepto de la belleza, que es un concepto supremo y no puede cambiar, y siempre estuvo presente en las mentes de aquellos artistas, todas sus obras bellas tenían que aproximarse a ese concepto, lo cual las hacía semejantes y de formas idénticas. Tal es la causa de la semejanza entre las cabezas de Niobe y de sus hijas, que apenas difieren fuera de la edad y del grado de belleza en ellas. Si el principio del estilo elevado consistía, como parece, en representar el rostro y la actitud de dioses y héroes libres de toda susceptibilidad y lejos de agitaciones interiores, con perfecto equilibrio de sus sentimientos en un alma inalterable y serena, no cabía buscar una gracia para la que no había lugar. Pero esta expresión de significativa y elocuente

serenidad del alma requiere una inteligencia elevada, «pues la imitación de lo violento puede realizarse», como dice Platón, «de diversas maneras; pero un carácter sereno y prudente no es fácil de imitar, y su imitación no es fácil de comprender».

Gracias a tan severos conceptos de la belleza, el arte empezó a engrandecerse del mismo modo que los Estados bien organizados con leyes estrictas. Los inmediatos sucesores de los grandes legisladores del arte no hicieron como Solón con las leyes de Dracón. No se apartaron de ellos, sino que, del mismo modo que las leyes más acertadas pueden resultar más útiles y aplicarse mejor con una interpretación moderada, trataron de aproximar a la naturaleza aquella elevada belleza que en las estatuas de sus grandes maestros no era sino una idea abstracta de la naturaleza y una forma creada conforme a un sistema doctrinal, y de ese modo sus formas adquirieron mayor variedad. En este sentido debe entenderse la gracia que los maestros del estilo bello pusieron en sus obras.

Pero la Gracia, que, como las Musas, fue venerada por los griegos más antiguos sólo bajo dos nombres, parece ser, como Venus, de quien aquellas fueron compañeras de juegos, de diferente naturaleza. Una es, como la Venus celeste, de alta cuna y formada por la Armonía. Todo en ella es constante e inalterable como las leyes eternas de ésta. La segunda Gracia nació, como la Venus terrenal, de Dione y está más sujeta a la materia. Es hija del Tiempo y sólo acompañante de la primera, a la que anuncia ante aquellos que no son dignos de la Gracia celeste. Ella desciende de sus alturas y se muestra benigna y receptiva, aunque sin rebajarse, con aquellos a quienes, viéndola, se les saltan los ojos. No siente ansias de agradar, pero tampoco desea pasar inadvertida. Mas la primera Gracia, compañera de todos los dioses, parece bastarse a sí misma y no se ofrece, sino que quiere ser buscada. Es demasiado elevada para ser sensual, pues, como dice Platón, «de lo supremo no hay ninguna imagen». Sólo conversa con los sabios y ante el populacho se muestra altiva y áspera; encierra en sí misma las agitaciones del alma y procura acercarse a la gozosa serenidad de la naturaleza divina, de la cual, como escriben los antiguos, los grandes artistas trataron de formarse una imagen. Seguramente los griegos compararon a aquella Gracia con la armonía jónica, y a ésta, con la dórica.

Parece que el divino poeta conoció ya a esta Gracia en las obras de arte: la representó en la figura de la bella y ligeramente vestida Aglaya o Talía, esposa de Vulcano y en otras partes considerada asistente del dios, con el que colaboró en la creación de la divina Pandora. Ésta era la Gracia que Palas vertió sobre Ulises y que el gran Píndaro canta, y a ella hacían ofrendas los artistas del estilo elevado. Ayudó a Fidias a crear su *Júpiter Olímpico*, junto al cual aparece representada en el carro del Sol, subida al escabel del dios. Como en el arquetipo del artista, dulcificaba con amor el orgulloso arco de las cejas del dios y derramaba gracia y benevolencia sobre su majestuosa mirada. Junto con sus hermanas y las diosas de las horas y de la belleza, coronó la cabeza de la *Juno* de Argos, y bien podría decirse que esta cabeza, en la cual se reconocía, fue obra suya por haber guiado la mano de Policleto. En la

Sosandra de Calamis sonreía con inocencia y disimulo; se cubría ojos y frente con recato y jugaba con naturalidad y compostura con los pliegues de su vestido. Guiado por ella, el creador de *Niobe* se aventuró en el reino de las ideas incorpóreas y descubrió el secreto de conjugar el temor a la muerte con la belleza suprema. Así devino un creador de espíritus puros y almas celestiales que no despiertan los deseos de los sentidos, sino que invitan a la serena contemplación de toda belleza, pues no parecen hechos para la pasión, sino sólo haberla adoptado.

Los artistas del estilo bello añadieron a la primera y sublime Gracia la segunda y, del mismo modo que la Juno de Homero tomó el cinturón de Venus para parecer más amable y complaciente a Júpiter, estos maestros procuraron acompañar la belleza elevada de un atractivo más sensible para hacer la grandeza más accesible mediante una obsequiosa deferencia. Esta Gracia más cercana nació en la pintura y ésta la transfirió a la escultura. Parrasio, el maestro, se inmortalizó en ella y fue el primero a quien ella se manifestó; y tiempo después apareció también en mármol y en bronce, pues desde Parrasio, que vivió en tiempos de Fidias, hasta Praxiteles, cuyas obras se distinguen, por lo que hemos llegado a saber, de las que se hicieron antes de él por una particular gracia, transcurrió un periodo de medio siglo.

Resulta curioso que el padre de esta Gracia en el arte y Apeles, de quien ella se adueñó completamente, hasta el punto de que podemos considerarlo su máximo retratista, y a la que pintó sola, sin sus dos compañeras, nacieran bajo el voluptuoso cielo jónico, en el país en que varios siglos antes el padre de los poetas había conocido la suprema gracia, pues Éfeso era la patria de Parrasio y de Apeles. Dotado de una fina sensibilidad, influencia de aquel cielo, e instruido por un padre que había dado a conocer su arte, Parrasio llegó a Atenas y se hizo amigo del sabio, del maestro de la Gracia, que se la descubrió a Platón y a Jenofonte.

Lo múltiple y diverso de la expresión no perjudicó la armonía y la grandeza del estilo bello. El alma se mostraba como bajo la superficie del agua y nunca irrumpía impetuosa. En la representación del dolor, la más profunda pena queda encerrada, como en el *Laocoonte,* y la alegría flota como una suave brisa que apenas roza las hojas, como vemos en el rostro de una bacante de ciertas monedas de la isla de Naxos. El arte filosofaba con las pasiones, como dice Aristóteles de la razón.

No sabemos con certeza si el estilo elevado habría descendido hasta la forma inacabada de los niños, ni si los artistas de este estilo, cuyo principal objeto de contemplación era el cuerpo perfectamente desarrollado, habrían mostrado en sus obras la carnosidad superflua, pero sabemos muy bien que sus sucesores del estilo bello, que buscaban lo delicado y lo agradable, permitieron que también la naturaleza infantil fuese motivo de su arte. Arístides, que pintó una mujer muerta que seguía amamantando a su hijo, habría representado también a un niño criado a pecho. En las piedras grabadas más antiguas, Amor no aparece representado como un niño de corta edad, sino con la naturaleza de un adolescente, tal como aparece en una hermosa piedra del comendador Vettori en Roma. A juzgar por la forma de las letras en el

nombre del artista, ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ, es una de las piedras más antiguas que muestran el nombre del artista. En ella, Amor aparece echado, aunque con el cuerpo levantado en actitud de jugar y con grandes alas de águila, que, según la idea de la alta Antigüedad, era atributo de casi todos los dioses, además de una concha con las dos valvas abiertas. Los artistas posteriores a Frigilo, como Solón y Trifón, dieron a Amor una naturaleza más infantil y alas más cortas. Y en esta forma, y al estilo de los niños de Fiamingo, aparece en incontables piedras grabadas. Con esta misma figura muestran a los niños las pinturas de Herculano, especialmente sobre fondo negro de igual tamaño que en las figuras femeninas danzando. Entre los más hermosos niños de mármol de Roma que representan a Amor, se cuentan los dos de la casa Massini, uno en el Palacio Verospi, un *Cupido durmiente* en la Villa Albani y el niño del Campidoglio que juega con un cisne. Sólo estas obras bastan para demostrar el agrado con que los artistas antiguos imitaban la naturaleza infantil. Además, se han conservado muchas cabezas de niños verdaderamente hermosas. Pero el niño más hermoso, que, aunque mutilado, se ha conservado de la Antigüedad es un sátiro infantil como de un año de edad y de tamaño natural que se encuentra en la Villa Albani. Es un trabajo en relieve, pero hecho de tal manera, que casi descubre la figura entera. El niño está coronado de hiedra y bebe, seguramente de un odre que falta, con tal placer y avidez, que sus ojos están en blanco y apenas se ve algo de la pupila profundamente grabada. Esta obra se descubrió, junto con aquel bello Ícaro a quien Dédalo coloca las alas, también trabajado en muy alto relieve, al pie del monte Palatino, por la cara del Circo Máximo. Y su imagen puede refutar el conocido prejuicio, que no sé cómo se aceptó como verdad, de que los artistas antiguos eran muy inferiores a los modernos en la representación de los niños.

Este estilo bello del arte griego siguió floreciendo en diversos artistas conocidos bastante tiempo después de Alejandro Magno, como nos demuestran varias obras en mármol, que citaremos en la segunda parte, y también algunas monedas.

Como los artistas de la Antigüedad habían estudiado muy a fondo las proporciones, y los contornos de las figuras estaban tan bien definidos, que no cabía ni ampliar ni modificar nada sin crear defectos, el concepto de la belleza no podía elevarse más. Y el arte, que, como todas las cosas de la naturaleza, no puede permanecer en un punto fijo, al no poder avanzar, tuvo que retroceder. Las representaciones de los dioses y los héroes estaban en todas las posturas y actitudes posibles, y se hacía difícil idear otras nuevas, lo cual abrió camino a la imitación. Pero ésta limita el espíritu y, si no era posible superar a un Praxiteles o a un Apeles, tampoco lo era alcanzar su arte, y el imitador quedaba siempre por debajo del imitado. Es de suponer que con el arte sucedió lo mismo que con la sabiduría, y, como en ella, surgieron entre los artistas los eclécticos o recolectores, quienes, carentes de fuerza propia, trataron de reunir las bellezas particulares de muchas fuentes en una sola. Pero del mismo modo que los eclécticos sólo podían ser copistas de los sabios de las distintas escuelas y poco o nada original produjeron, tampoco en

el arte podía esperarse de quien tomara ese camino nada sólido, personal y análogo. Y del mismo modo que las copias alteraron las grandes obras escritas de los antiguos, las obras de los recolectores de arte descuidaron la imitación de las grandes obras originales. La imitación favorecía la ausencia de ciencia propia, el dibujo se volvió medroso, y lo que la ciencia perdía, trató de suplirse con la meticulosidad, aplicada cada vez más a pequeños detalles a los que en los tiempos de florecimiento del arte se había hecho caso omiso y se los consideraba poco favorables al gran estilo. Ya dijo Quintiliano que muchos artistas habrían hecho los adornos de Júpiter mejor que Fidias. De ahí que el cuidado en evitar toda supuesta dureza y hacerlo todo suave y delicado tornase más redondas, aunque obtusas, y más amables, aunque insignificantes, aquellas partes que los artistas anteriores habían indicado con energía. De esta misma manera se deslizó en todo tiempo la corrupción en las letras, y la música perdió su virilidad para caer, como el arte, en el afeminamiento. En el amaneramiento suele perderse lo bueno precisamente por querer algo todavía mejor.

No mucho antes de la época imperial, y luego durante la misma, los artistas comenzaron a trabajar de modo especial los rizos libres en las figuras de mármol y hasta el pelo de las cejas, pero sólo en las cabezas de retratados, cosa que antes no se había hecho en mármol, aunque sí en bronce. En una de las cabezas más bellas, la de un joven de tamaño natural y de bronce (que es un busto completo), presente en el Real Museo de Portici y que parece representar a un héroe, vemos las cejas suavemente marcadas sobre unos huesos prominentes. Es obra del artista ateniense Apolonio, hijo de Arquías. Este busto se realizó indudablemente, junto con otro femenino del mismo tamaño, en los buenos tiempos del arte. Pero del mismo modo que, en los tiempos más antiguos y antes de Fidias, ya se indicaba la luz de los ojos en las cabezas de las monedas, los refinamientos eran más frecuentes en bronce que en mármol. Mas éstos empezaron a aparecer en las cabezas masculinas ideales antes que en las femeninas; incluso aquella cabeza de bronce, que parece hecha por el mismo artista que la anterior, tiene las cejas en forma de arco muy marcado, al modo antiguo.

La decadencia en el arte tuvo que hacerse perceptible mediante una comparación con las obras de los tiempos en que éstas eran más elevadas y bellas, y es de suponer que algunos artistas trataron de volver a la gran manera de sus predecesores. Por este camino pudo suceder, del mismo modo que las cosas de este mundo se mueven con frecuencia en círculo y vuelven al lugar de que partieron, que los artistas se esforzasen por imitar el estilo antiguo, más próximo al egipcio por sus contornos poco exuberantes. Esta suposición dio pie a un oscuro comentario de Petronio acerca del arte de su tiempo sobre cuya explicación aún no se ha llegado a un acuerdo. Hablando este escritor de las causas de la decadencia de la oratoria, se lamenta al mismo tiempo del destino del arte, corrompido por un estilo egipcio que, traduciendo el verdadero sentido de sus palabras, comprime o encoge. Creo encontrar aquí uno de los rasgos característicos del estilo egipcio y, si esta explicación es admisible, los

artistas de la época de Petronio y de la inmediatamente anterior debieron de caer en una manera seca, exigua y estrecha en el dibujo y en la ejecución. Por lo que aquél dice, cabe suponer que, del mismo modo que en el curso natural de las cosas, a un extremo suele seguirle el opuesto, el estilo exiguo y semejante al egipcio debió de ser la corrección de una exagerada exuberancia. Podríamos citar aquí al *Hércules Farnesio,* cuya musculatura es más abultada de lo que el buen dibujo enseña.

Un estilo opuesto a aquél se encontrará en algunos relieves que, debido a la dureza y rigidez de sus figuras, podrían ser tomados por etruscos o griegos antiguos si otros aspectos no demostrasen lo contrario. Citaré como ejemplo una de estas obras, conservada en la Villa Albani, que representa a cuatro diosas vestidas que parecen ir en procesión. La última de ellas porta un largo cetro; la de en medio, que es Diana, lleva colgados del hombro el arco y el carcaj, sostiene una antorcha y ase el manto de la primera, que es una Musa y toca el salterio, al tiempo que sostiene en la otra mano un plato en el que una Victoria, de pie junto a un altar, hace una libación. A primera vista podría parecer una obra de estilo etrusco, pero el tipo de construcción del templo lo contradice. Esta obra parece, pues, un trabajo en el que un maestro no antiguo hubiera querido imitar el estilo del pasado. En la misma villa se encuentran otros cuatro relieves con la misma representación. Lo estrecho gustaba incluso en la indumentaria de la época, pues si antes los oradores de Roma se presentaban con ropajes de grandes y lujosos pliegues, en tiempos de Vespasiano usaban una túnica estrecha y ceñida, y en tiempos de Plinio se empezó a representar las estatuas masculinas con una vestidura ajustada *(paenula).*

El lamento de Petronio pudo deberse también a la abundancia de figuras de divinidades egipcias, que a la sazón sostenían la superstición dominante en Roma, hasta el punto de que los pintores, como dice Juvenal, vivían de las imágenes de Isis. Es posible que a través de los trabajos de los artistas en esta clase de figuras se introdujera también en otras obras un estilo que recordaba a las figuras egipcias. Aún hoy se encuentran algunas estatuas de Isis vestidas enteramente a la manera etrusca y que son inequívocamente de la época imperial; puedo citar, entre otras, una de tamaño natural que se halla en el Palacio Barberini. Esta opinión no extrañará a quienes sepan que un único hombre, Bernini, fue capaz de corromper el arte, y que esta corrupción dura hasta hoy. Si esto lo hizo uno solo, ¿cómo no iban a hacerlo muchos, si no la mayor parte, de los artistas que trabajaban en figuras egipcias?

Pero toda cautela nunca será suficiente a la hora de determinar la antigüedad de una obra, pues cualquier figura que parezca etrusca o de la época antigua griega no siempre lo es. Puede ser una copia o imitación de una obra más antigua, puesto que muchos artistas griegos utilizaban modelos antiguos, como pudo suceder con los relieves antes citados. Si se trata de figuras divinas, que por otros signos y motivos no pueden tener la antigüedad que muestran, su estilo antiguo es algo adoptado con la intención de que la obra nos infunda mayor respeto. Pues del mismo modo que, como juzga un escritor antiguo, la severidad en la construcción y en el sonido de las

palabras confiere grandeza al discurso, la severidad y el rigor del estilo más antiguo produce un efecto semejante en el arte. Y esto no sólo en los contornos de la figura, sino también en su vestimenta, en su cabello y en su barba, como vemos en las figuras etruscas y en las griegas más antiguas. Un Júpiter con estas formas infunde más respeto y resulta más auténtico, como sucede con la figura suya que lleva la inscripción IOVI EXSVPERANTISSIMO, que, sin embargo, y como cualquiera puede juzgar, no es de las más antiguas. Esto mismo pudo suceder con la cabeza de *Palas,* obra de Aspasio, la cual semeja el estilo de una época que parece más antigua que la que la forma de las letras en el nombre del artista indica. De ahí que también Gori suponga que dicho maestro griego tuvo que tomar como modelo una figura etrusca. La Esperanza aparece representada muy frecuentemente en el estilo más antiguo, como en cierta moneda del emperador Filipo el Viejo y como otra *Esperanza* de mármol de la Villa Ludovisi. Y en el Museo Stosch existen tres piedras grabadas en las que se asemeja a las anteriores. Podríamos poner aquí el ejemplo de los retratos vestidos a la manera de Van Dyck, de que aún hoy los ingleses gustan, y que benefician tanto al artista como a la persona retratada mucho más que la obligada indumentaria actual.

Exactamente lo mismo sucede con las denominadas cabezas de Platón, que no son sino cabezas de Hermes, a la mayoría de las cuales se dio la forma imaginada a la vista de las piedras con las que se hicieron las primeras cabezas: a ambos lados penden mechones de pelo, como en las figuras etruscas. La más bella de estas cabezas de mármol fue trasladada hace unos cinco años de Roma a Sicilia. Idéntica en todos los aspectos es la cabeza de una estatua masculina vestida de nueve palmos de altura, que en la primavera del año 1761 fue hallada junto a cuatro cariátides femeninas, ya citadas, en las cercanías del monte Porzio (donde, según algunas inscripciones descubiertas con anterioridad, se alzaba una villa de la casa Portia). La estatua lleva una prenda interior de fina tela, indicada por los abundantes pequeños pliegues en que cae hasta los pies, y encima un manto de paño que, pasado por debajo del brazo derecho, se sostiene sobre el hombro izquierdo, cubriendo así el brazo izquierdo, que está apoyado en la cadera. En el borde de la parte del manto echada sobre el hombro figura el nombre CAPΔANAΠAΛΛOC, escrito, contra la manera usual, con dos lambdas (λ). Pero también encontramos esta letra innecesariamente repetida en otras obras, como en una rara moneda de bronce de la ciudad de Magnesia, que lleva la inscripción de MAΓNHT ΠOΛΛIΣ en lugar de ΠOΛIΣ. La estatua de que hablamos no es sino la del famoso rey de Asiria, aunque esta estatua no puede ser una representación suya, y ello por más de una razón: bástenos recordar que, según Heródoto, este rey no llevaba barba e iba siempre afeitado. Sin embargo, la estatua lleva barba. La estatua data de los buenos tiempos del arte y, según todas las apariencias, no se hizo en la época de las emperadores romanos. Las cuatro cariátides, resto de bastantes más, debieron de sostener el cornisamento de una

habitación, puesto que sobre sus cabezas se ve un redondel alto en el que habría habido un capitel o una canasta.

Que el estilo artístico de los últimos tiempos fue muy distinto del antiguo, es algo que señala, entre otras cosas, Pausanias cuando dice[15] que una sacerdotisa de las Leucípides, es decir, de Febe e Hilaira, ordenó quitar la vieja cabeza de una de las dos estatuas para colocar en su lugar una nueva que fuera más bella o, como aquél dice, «hecha según el arte actual». Podríamos calificar este estilo de mísero o chato, puesto que lo que de grandioso y elevado tenían las figuras antiguas se convirtió en obtuso y bajo. Mas no se puede juzgar este estilo por estatuas que recibieron su nombre según la cabeza.

Como el arte iba camino de su decadencia, y como, debido también a la cantidad de estatuas antiguas, se esculpían cada vez menos en comparación con los tiempos anteriores, los artistas se dedicaron principalmente a hacer cabezas y bustos, o lo que llamamos retratos, y en ello se mostró particularmente la última etapa del arte antes de su completa decadencia. Por eso no es tan extraño como a muchos les parece, encontrar cabezas aceptables, y hasta en parte hermosas, de Macrino, Septimio Severo y Caracalla, como la que de este último existe en el Palacio Farnesio, pues su valor radica solamente en la minuciosidad con que están hechas. Quizá Lisipo no hubiese hecho mucho mejor la cabeza de Caracalla, pero el maestro que la hizo no era capaz de hacer una figura como las de Lisipo. Ésta era la diferencia.

Algunos creen ver en las venas gruesas y destacadas, aun en contradicción con el concepto de los antiguos, un arte especial, y en el arco del emperador Septimio no se ahorraron semejantes venas incluso en las manos de figuras ideales femeninas, como las Victorias portadoras de trofeos. Es como si la fuerza, que Cicerón considera una cualidad universal de las manos perfectas, se hubiera descubierto también en las manos femeninas y hubiera que expresarla de la manera descrita. En los fragmentos de las estatuas colosales del Campidoglio, que se cree son de un Apolo, las venas son sumamente tenues.

La mayoría de urnas funerarias son de este último periodo del arte, y también la mayoría de los relieves, ya que éstos se hallan cortados conforme al tamaño de aquellas urnas rectangulares y alargadas. Algunas obras en relieve trabajadas de un modo especial se distinguen por su borde destacado o resalto. Las urnas funerarias se hacían en su mayoría con anterioridad a su uso y se destinaban a la venta, como hacen suponer las representaciones que vemos en ellas, las cuales nada tienen que ver con la persona del difunto o con la inscripción. En la Villa Albani hay, entre otras, una urna bastante deteriorada en cuya parte delantera, dividida en tres campos, aparece, a la derecha, Ulises atado al mástil de su barco por temor al canto de las sirenas, de las cuales una tañe la lira, otra toca la flauta y la tercera canta y sostiene en la mano un pergamino enrollado. Como de costumbre, tienen pies de pájaro, pero lo curioso es que las tres se cubren con mantos. En el lado izquierdo vemos a unos filósofos sentados que conversan. Y en el campo central se lee la siguiente

inscripción, que nada en absoluto tiene que ver con esas representaciones y que aún no se ha dado a conocer:

ΑΘΑΝΑΘWN ΜΕΡΟΠWN
ΟΥΔΕΙC· ΕΦΥ· ΤΟΥΔΕ· CΕΒΗΡΑ
ΘΗCΕΥC· ΑΙΑΚΙΔΑΙ
ΜΑΡΤΥΡΕC· ΕΙCΙ· ΛΟΓΟΥ
ΑΥΧΩ· CWΦΡΟΝΑ· ΤΥΝΒΟC· Ε
ΜΑΙC· ΛΑΓΟΝΕCCΙ· CΕΒΗΡΑΝ
ΚΟΥΡΗΝ· CΤΡΥΜΟΝΙΟΥ· ΠΑΙ
ΔΟC· ΑΜΥΜΟΝ· ΕΧWN
ΟΙΗΝ· ΟΥΚ· ΗΝΕΙΚΕ· ΠΟΛΥC
ΒΙΟC· ΟΥΔΕ· ΤΙC· ΟΥΠW
ΕCΧΕ· ΤΑΦΟC· ΧΡΗCΤΗΝ
ΑΛΛΟC· ΥΦ· ΗΕΛΙWΙ

Hasta la decadencia del arte, a los antiguos les cupo, por lo demás, la gloria de haber sido conscientes de su grandeza: el espíritu de sus padres no los había abandonado del todo, y hasta las obras mediocres de la última etapa fueron trabajadas conforme a los principios de los grandes maestros. Las cabezas conservaron el concepto general de la antigua belleza, y en la postura, la actitud y la vestimenta de las figuras se manifiesta siempre la huella de una verdad y una sencillez puras. A pesar de su afectada elegancia, de su gracia forzada y mal entendida, de su ciencia exagerada y retorcida, de la que participan incluso las mejores obras de los escultores modernos, el espíritu de los antiguos nunca se oscureció. Incluso encontramos, a juzgar por el peinado, algunas excelentes estatuas del siglo III, que hemos de considerar copias, hechas a imitación de obras más antiguas. De esta clase son dos Venus de tamaño natural, con sus cabezas originales, que se hallan en el jardín que hay detrás del Palacio Farnesio. Una de ellas tiene una bella cabeza de Venus y la otra reproduce la de una mujer distinguida del mencionado siglo, y ambas cabezas llevan el mismo tocado. En el Belvedere hay otra Venus del mismo tamaño, pero de menor valor, cuyo peinado se asemeja al de aquéllas y era el más común en el sexo femenino de aquella época. Un *Apolo* de la Villa Negroni, de la edad y la estatura de un joven de quince años, puede contarse entre las bellas figuras juveniles de Roma, pero su cabeza no representa a ningún Apolo, sino tal vez a un príncipe imperial de la época. Todavía quedaban, pues, algunos artistas que sabían reproducir muy bien bellas figuras del pasado.

Concluyo la tercera parte de este capítulo con un extraordinario monumento del Campidoglio hecho en una especie de basalto. Representa un gran mono sentado, cuyas manos descansan sobre las patas traseras y del que se ha perdido la cabeza. En la parte derecha de la basa de esta figura se lee la siguiente inscripción en griego:

«Fidias y Amonio, hijos de Fidias, la hicieron». Esta inscripción, en la que pocos han reparado, figura así, sin más, en el inventario manuscrito del que Reinesius la tomó, sin siquiera indicar la obra en que se halla. Si no fuera por las evidencias respecto a su antigüedad, podría pensarse que no es una obra auténtica. Esta obra en apariencia despreciable atrae nuestra atención por la inscripción que muestra, y voy a exponer mi opinión sobre ella.

En África se había establecido una colonia de griegos, a los que se llamó Pithecusa debido a la gran cantidad de monos existente en las regiones por ellos habitadas. Diodoro dice que consideraban sagrados a estos animales, a los que adoraban como en Egipto a los perros. Los monos se introducían libremente en sus casas y tomaban lo que les apetecía, y los griegos ponían a sus hijos los nombres que los monos, como los dioses, habían recibido como denominaciones honrosas. Me imagino que el mono del Campidoglio fue objeto de adoración entre los griegos pitecusos. No veo otra explicación para unir a semejante monstruo introducido en el arte los nombres de dos escultores griegos: Fidias y Amonio habrían cultivado su arte entre aquellos griegos bárbaros. Cuando Agatocles, rey de Sicilia, atacó a los cartagineses en África, su general, Eumaro, penetró hasta las tierras de estos griegos y conquistó y destruyó una de sus ciudades. No parece que aquel mono, venerado como un dios, fuese retirado como monumento extraordinario, pues la forma de las letras no presenta los rasgos posteriores y semejantes a los de Herculano. Por lo tanto, habría que pensar que aquella obra se realizó más tarde y tal vez en la época imperial se llevara a Roma desde las tierras que habitó aquel pueblo, posibilidad apoyada por unas palabras de una inscripción latina grabada en la parte izquierda de la basa. Esta inscripción constaba de cuatro líneas y, fuera del rastro ilegible que de ella ha quedado, únicamente pueden leerse las palabras SEPT· QVE· COS·. Este linaje griego en África habría existido aún en tiempos de nuestro historiador y mantenido sus supersticiones. Aprovecho esta ocasión para citar una estatua femenina de mármol de la Galería de Versalles que se tiene por una vestal y que se cree fue hallada en Bengasi, o Barca, la supuesta capital numida.

Para recapitular lo tratado en esta tercera parte, vuelvo a decir que el arte griego, especialmente en la escultura, tuvo cuatro estilos: el recto y duro, el grande y anguloso, el bello y fluido, y el de los imitadores. El primero habría durado en su mayor parte hasta Fidias; el segundo hasta Praxiteles, Lisipo y Apeles; el tercero habría sido el de la escuela de éstos, y el cuarto duró hasta la decadencia del arte. Éste no se mantuvo durante mucho tiempo en su florecimiento, pues desde los días de Pericles hasta la muerte de Alejandro, con la cual la magnificencia del arte empezó a declinar, transcurrieron unos ciento veinte años. El destino del arte en los tiempos modernos es comparable al de la Antigüedad en cuanto a los periodos: también pasó por cuatro transformaciones capitales, aunque con la diferencia de que el arte no fue descendiendo poco a poco desde su altura, como entre los griegos, sino que, una vez alcanzada la máxima altura entonces posible en dos grandes hombres (hablo aquí sólo

del dibujo), repentinamente decayó. Hasta Miguel Ángel y Rafael, el estilo había sido seco y rígido. Sobre estos dos hombres descansó la altura del arte en su restauración. Y después de un intervalo en que reinó el mal gusto, llegó el estilo de los imitadores; éstos fueron los Carracci, su escuela y sus sucesores, y su periodo se extiende hasta Carlo Maratta. Pero si hablamos solamente de la escultura, su historia es muy breve. Floreció en Miguel Ángel y Sansovino y concluyó con ellos; Algardi, Fiamingo y Rusconi aparecieron más de cien años después.

Cuarta parte. De los aspectos mecánicos de la escultura griega

Finalmente, después de señalar primero las causas de la excelencia del arte griego y, en segundo lugar, tratar de sus comienzos y de lo esencial en él y estudiar el desarrollo y la decadencia del arte, la parte cuarta de este capítulo tratará de la vertiente mecánica del arte. Este aspecto del arte comprende, en primer lugar, la materia que trabajaron los escultores griegos y, en segundo lugar, el modo en que la trabajaron.

De las diversas materias empleadas en las estatuas de los griegos y de otros pueblos ya hicimos una reseña histórica general en el capítulo primero; ahora hemos de hablar particularmente del mármol. Garofalo cita en una obra específica las diferentes clases de mármol que mencionan los escritores antiguos, consignando minuciosamente todos los pasajes que al respecto ha podido encontrar en ellos junto con su traducción, y este trabajo lo aprecian principalmente quienes sólo se remiten a sus lecturas. Pero, con todo el esfuerzo empleado, no nos enseña en qué radica el valor del mejor mármol y, además, desconoce muchos pasajes interesantes de los escritores antiguos.

Es cosa sabida que los anticuarios, cuando quieren aumentar el valor de una estatua, dicen que es de mármol de Paros, y Ficoroni apenas nos señala una estatua o columna que, según él, no sea de mármol de Paros. Pero ésta es más bien una expresión artesana aceptada e invocada, y cuando alguna vez se dice con verdad que un mármol es de Paros, es por casualidad o porque quien lo dice lo conoce bien. Me pregunto cómo Belon pretendía saber que la pirámide o el mausoleo de Cestio es de mármol de Taso.

Los mejores mármoles blancos griegos son el de Paros, que los griegos llamaban también λύγδινο, del monte Ligdos, en la isla de Paros, y el pentélico, que se extraía cerca de Atenas y del cual Plinio no nos habla. De este mármol había diez figuras por cada una del de Paros, como pueden demostrar las referencias de Pausanias. Pero la verdad es que nada sabemos de la diferencia entre ambas clases de mármol.

Hay mármol blanco de grano fino y de grano grueso, es decir, compuesto de elementos finos o gruesos. Cuanto más fino es el grano, más perfecto es el mármol. Incluso se encuentran estatuas cuyo mármol parece hecho de una masa o pasta

lechosa, sin grano aparente, y que sin duda es el más bello. Y si el de Paros era el más raro, seguramente tendría esta propiedad. Este mármol tiene, además, dos cualidades que ni el mejor de Carrara posee. Una es la suavidad, que permite trabajarlo como si fuese cera y se presta a la más fina reproducción de cabellos, plumas y cosas semejantes, mientras que el mármol de Carrara es quebradizo y se fragmenta cuando se quiere trabajar demasiado en él. La otra cualidad es su color, parecido al de la carne, a diferencia del blanco deslumbrante del mármol de Carrara. Del más bello de los mármoles es el busto en relieve de Antinoo que, en tamaño algo mayor que el natural, se halla en la Villa Albani.

Es, pues, errónea la afirmación de Isidoro de que el mármol de Paros sólo se extraía en trozos de tamaño suficiente para producir vasos. No yerra menos Perrault, que cree que el mármol de grano grueso es el de Paros, pero esto no podía saberlo sin haber salido de Francia. Los granos gruesos del mármol brillan como la sal gema, y existe cierto mármol, llamado salino, que parece ser de este mismo grano grueso y haber recibido su denominación de la sal.

Debemos, primero, tratar de la realización en general y, luego, de la materia en especial, del marfil, de la piedra y de cuanto se sabe del trabajo en bronce. Respecto a la realización en general, no tenemos conocimiento de que los griegos empleasen un sistema diferente al de los artistas modernos, pero se sabe que hacían modelos para sus obras. Un célebre escritor, Diodoro, indicaba lo contrario cuando decía que los artistas egipcios trabajaban según unas medidas establecidas, mientras que los griegos se guiaban por la vista. Una piedra grabada del Museo Stosch demuestra lo contrario. En ella, Prometeo usa una plomada para medir al hombre que está formando. Se sabe cuánto se estimaban los modelos del célebre Arcesilao, que floreció pocos años antes que Diodoro, y cuántos modelos de barro cocido se han conservado, y se siguen encontrando a diario. El escultor tiene que trabajar con regla y compás, mientras que el pintor debe saber medir con la vista.

La mayoría de las estatuas de mármol se trabajaron en un solo bloque, y Platón llegó a dar a su república una ley por la que las estatuas debían realizarse en un solo bloque. Sin embargo, hay dos estatuas, además del *Antinoo egipcio* citado en el segundo capítulo, que son las de Adriano y Antonino Pío, conservadas en el Palacio Ruspoli, que están hechas de dos piezas, como claramente demuestra la unión de las mismas en la parte superior conservada. Y es notable que en algunas de las mejores estatuas de mármol las cabezas se hubieran hecho inicialmente aparte para ser colocadas luego. Esto es patente en las cabezas de Niobe y de sus hijas, que fueron añadidas a los hombros, y en ellas no hay sospecha de que se trate de una rotura o de una restauración. Añadidas fueron también las cabezas de la *Palas* de la Villa Albani y de las cuatro cariátides descubiertas recientemente. A veces también se añadían los brazos, como en la *Palas* y en algunas de las cariátides citadas.

En cuanto a la manera de trabajar la materia, hemos de detenernos primero en el marfil. El marfil para estatuas parece haberse trabajado en el torno y, como Fidias

destacó en este trabajo y fue el inventor del arte que los antiguos llamaban *toreutike,* es decir, tornear, no puede tratarse de otro arte que el de tornear el rostro, las manos y los pies. También se trabajaba en el torno la talla de vasos, como el del divino Alcimedón en Virgilio, que se ofreció como premio entre dos pastores.

Los trabajos en piedra eran principalmente los que se hacían en mármol, basalto y pórfido. Las figuras de mármol se terminaban con el cincel, sin pulirlas, o bien se pulían, como hoy es costumbre. No puede decirse que este o aquel sistema fuese más antiguo, pues las figuras egipcias más antiguas, hechas con las piedras más duras, eran trabajosamente pulidas. Pero algunas de las más bellas estatuas de mármol se terminaron sólo con el cincel, sin pulimento; así lo demuestran el *Laocoonte,* el *Gladiador* de Agasias de la Villa Borghese, el *Centauro* de esta misma villa, el *Marsias* de la Villa Médicis y otras figuras más. Especialmente en el *Laocoonte* puede una vista preparada descubrir la maestría y la seguridad con que se movió el cincel para no desfigurar los rasgos más precisos mediante un pulido. La superficie más externa de estas estatuas, que frente a la de las figuras pulidas y bruñidas parece algo ruda, pero que comparada con un lustroso raso recuerda a un suave terciopelo, es como la piel de los antiguos griegos, no ablandada por los continuos baños calientes, como, por mor de una extendida molicie, sucedía entre los romanos, ni gastada por los frotados, sino siempre humedecida por una transpiración sana, como el primer vello en la barbilla. Los dos grandes leones de mármol que guardan la entrada del Arsenal de Venecia, y que fueron transportados desde Atenas, también se trabajaron sólo con el cincel, aunque esto es más propio en obras de mármol de ese tamaño. Sin embargo, la estatua colosal del Campidoglio de la que sólo quedan los pies, trozos de los brazos y una rótula (de los que se dice que pertenecen al coloso que representaba a Apolo y que Lúculo llevó de Apolonia a Roma), estaba pulida y bruñida. Los pies miden nueve palmos de largo, la uña del dedo gordo, ocho pulgadas y media, y el dedo mismo, más de cuatro palmos de perímetro. La habilidad y seguridad para trabajar únicamente con el cincel sólo se puede conseguir con una larga práctica, para la que en nuestro tiempo faltan oportunidades.

Pero la mayoría de las estatuas de mármol eran pulidas, y más o menos de la manera como hoy se hace. Una de las piedras que se empleaban para pulir, se extraía en la isla de Naxos, y Píndaro dice que era la mejor para esta operación. Y todas las estatuas se abrillantaban, en la Antigüedad y en la actualidad, con cera, pero esta cera se frotaba luego hasta hacerla desaparecer para que no quedase sobre la estatua una especie de barniz o segunda piel. En los pasajes referidos a este uso que citaré a continuación, se lo ha entendido equivocadamente como una limpieza de las estatuas.

El mármol negro comenzó a usarse más tarde que el blanco, y su variedad más dura y fina se denomina comúnmente *paragone,* piedra de toque. De las figuras griegas enteras de esta piedra se han conservado un Apolo de la Galería Farnesio, el llamado dios Aventino del Campidoglio, ambas de tamaño mayor que el natural, dos centauros de Aristeas y Papias de Afrodisia respectivamente, que son propiedad del

cardenal Furietti, y un joven fauno de tamaño natural que fue hallado en la Villa Albani, en Nettuno.

Los escultores griegos también trabajaron el basalto, tanto el de color ferruginoso como el verdoso, pero no se ha conservado ni una sola estatua entera. En la Villa Médicis queda un fragmento de una figura masculina de tamaño natural, y este resto sugiere que tal figura tuvo que ser una de las más bellas de la Antigüedad. No podemos contemplarlo sin admirar tanto la ejecución como la ciencia en él presentes. Las cabezas de esta piedra que han quedado nos inducen a creer que sólo artistas particularmente hábiles se atrevían a trabajar el basalto, pues todas ellas son del más bello estilo y están acabadas con el mayor esmero. Además de la cabeza de Escipión, de la que hablaré en la segunda sección, hay en el Palacio Verospi la de un joven héroe, y en la Villa Albani otra femenina ideal puesta sobre un antiguo busto vestido de pórfido. Pero la más bella sería la de un joven de tamaño natural que posee el autor de estas páginas y de la que sólo están íntegros los ojos, la frente, una oreja y el cabello. Éste, como en la cabeza del Palacio Verospi, está trabajado de forma distinta que en las cabezas masculinas de mármol, es decir, no cae, como en éstas, en rizos sueltos ni está hecho con trépano, sino que aparece cortado y bien peinado, como vemos en algunas cabezas masculinas ideales de bronce, en las que casi se distingue cada pelo. En las cabezas de bronce realizadas según un modelo, el cabello es distinto, y tanto el Marco Aurelio a caballo como el Septimio Severo de pie, éste conservado en el Palacio Barberini, tienen el cabello rizado, como sus efigies en mármol. El *Hércules* del Campidoglio tiene el cabello espeso y crespo, como es común en sus figuras. Los cabellos de la cabeza mutilada recién citada revelan un arte y un esmero extraordinarios, y casi diría que inimitables. Prácticamente la misma finura tiene la melena en el fragmento de un león del más duro basalto que se encuentra en la viña Borioni. El extraordinario pulido que recibía, y que también requería, esta piedra, y las finas partículas de que se compone, han impedido que se formase la costra que adquiere incluso el mármol más liso, y, así, estas cabezas fueron desenterradas con su pulido intacto.

En tercer lugar, hemos de hablar del trabajo en pórfido. En él, nuestros artistas quedan muy por debajo de los antiguos, no porque no sepan trabajarlo, como suelen creer algunos escritores tan atrevidos como ignorantes, sino porque los antiguos lo hacían con más facilidad utilizando medios desconocidos para nosotros. Que los artistas antiguos tenían especiales ventajas adquiridas en este trabajo, lo demuestran en sus recipientes de pórfido hechos indiscutiblemente con el torno. El cardenal Alejandro Albani posee los más bellos del mundo, y dos de ellos tienen más de dos palmos romanos de altura; uno de éstos lo adquirió el papa Clemente XI por tres mil escudos. Los artistas actuales que consiguen trabajar el pórfido, no poseen el agua que se dice que inventó Cosme, gran duque de Toscana, para endurecer los cinceles, pero saben cómo dominar esta piedra. En los tiempos modernos no sólo se han creado grandes obras de pórfido, como la bella cubierta de la magnífica gran urna antigua de

la capilla Corsini en San Juan de Letrán, sino también diversos bustos de emperadores, entre ellos las cabezas de los doce primeros que se hallan en la galería del Palacio Borghese. La mayor dificultad y la especial ventaja de los artistas antiguos no se daban en este tipo de obras, sino, como decimos, en el torneado de vasos. En nuestro tiempo se ha empezado a tornear esta piedra en pequeños trabajos, pero los vasos mayores, o no se vacían, como los jarrones de pórfido verdoso del Palacio Verospi, o, si se vacían, como los del Palacio Barberini o los de la Villa Borghese, su vaciado es cilíndrico, y no tienen panza, ni acanaladuras, ni estrías. Pero el vaciado elíptico mediante el torno de los vasos de pórfido a la manera de los antiguos no es ningún secreto perdido, como ha demostrado el cardenal Alejandro Albani en un ensayo realizado con éxito y que no desmerece el trabajo de los antiguos, pues se consiguió que el pórfido tuviese el espesor de una pluma, pero costó tres veces más que dar forma al vaso, que hubo de estar trece meses sometido al torno.

Indiquemos aquí que, en las estatuas de pórfido, la cabeza, las manos y los pies no son de esta piedra, sino que estas partes son de mármol. En la Galería del Palacio Chigi, que ahora está en Dresde, había una cabeza de Calígula en pórfido, pero es nueva y está copiada de la de basalto existente en el Campidoglio. Igualmente nueva es una cabeza de Vespasiano que hay en la Villa Borghese. A la entrada del Palacio Ducal de Venecia se encuentran cuatro figuras, colocadas de dos en dos, que son enteramente de pórfido, pero se trata de un trabajo griego de la época posterior o media, y Hieronymus Magius demuestra entender muy poco de arte cuando afirma que se trata de las figuras de Armodio y Aristogitón, libertadores de Atenas.

En cuanto al trabajo en bronce, hubo ya mucho antes de Fidias numerosas estatuas hechas de este material, y Fradmón, más viejo que éste, había hecho doce vacas de bronce que los tesalios se llevaron como botín y colocaron a la entrada de un templo. En los tiempos más antiguos, y antes del florecimiento del arte, las figuras de bronce estaban compuestas, como dice Pausanias, de varias piezas unidas por clavos, como un Júpiter de Esparta, obra de un tal Learco, de la escuela de Dipoeno y Escilis. Pero casi de la misma manera, y también por piezas, están hechas las seis figuras femeninas de bronce de Herculano, unas de tamaño natural y otras menores. La cabeza, los brazos y las piernas se fundieron aparte, y ni el tronco es de una sola pieza. Estas piezas no se soldaron, pues no se encontraron residuos al limpiarlas, sino que se unieron mediante unos prendedores que, por tener esta forma ⋈ reciben en Italia el nombre de colas de golondrina *(code di rondine)*. El corto manto de estas figuras, que también consta de dos piezas, una delantera y otra posterior, queda unido sobre los hombros, donde parece estar abrochado. En una figura juvenil masculina, cuya cabeza estuvo antes en el museo de los cartujos en Roma[16] y que ahora se encuentra en la Villa Albani, las partes viriles se hallan especialmente ajustadas y probablemente sean de nueva fundición. Es interesante observar que, en el lugar en que estaría el vello, hay tres letras griegas, Ι·Π·Χ·, de una pulgada, que no serían

visibles si la figura se hubiese hallado completa. Esta parte está en posesión del autor de estas páginas. Montfaucon ha sido mal informado si cree que la estatua de Marco Aurelio a caballo no fue fundida, sino esculpida con el martillo.

La soldadura se empleaba en los cabellos y en los rizos sueltos, como podemos comprobar en una de las cabezas más antiguas de toda la Antigüedad, conservada en el Museo Ercolanense de Portici. Se trata de un busto femenino que muestra sobre la frente y hasta las orejas unos cincuenta bucles que parecen de un alambre casi tan grueso como una pluma de escribir, con uno largo y otro corto juntos o uno sobre otro, y tienen de cuatro a cinco vueltas cada uno. Los cabellos de detrás van trenzados y forman una diadema que rodea la cabeza. En el mismo museo hay otra cabeza masculina con una larga barba, que aparece un poco ladeada y que mira hacia abajo, y cuyos ensortijados rizos están soldados a las sienes. Esta cabeza ideal, a la cual se ha dado el nombre de Platón, es una verdadera maravilla del arte, y quien no la observe atentamente, no puede tener una idea de su valor. Pero la pieza más rara de este tipo es una cabeza masculina juvenil y una representación de una persona concreta, que lleva sesenta y ocho bucles soldados alrededor de la cabeza, y en la nuca otros más que no caen libremente y que fueron fundidos con la cabeza. Estos bucles se asemejan a delgadas tiras de papel que hubieran sido enrolladas y luego soltadas. Los que cuelgan sobre la frente tienen cinco vueltas y más, y los de la nuca hasta doce, y a todos ellos los recorren dos incisiones. Podría pensarse que se trata de un Ptolomeo Apión, al cual se ve en monedas con largos bucles colgantes.

Entre las mejores estatuas de bronce se cuentan las tres de tamaño natural que hay en el citado museo. Una es la de un joven sátiro sentado y dormido que tiene el brazo derecho sobre la cabeza y el izquierdo colgando; otra es la de un sátiro viejo y ebrio tendido sobre un odre y cubierto con una piel de león. Se apoya en su brazo izquierdo y chasquea los dedos de la mano derecha levantada en señal de alegría, como la estatua de Sardanápalo en Anquiale y como aún hoy se hace en algunos bailes. La más valiosa de las tres estatuas es un Mercurio sentado, cuya pierna izquierda está echada hacia atrás, mientras el cuerpo, doblado hacia delante, se apoya en la mano derecha. Bajo las plantas de los pies se halla la unión de las correas que sujetan las alas, la cual tiene forma de rosa, para indicar que esta deidad no camina, sino que vuela. Del caduceo que sostiene con la mano izquierda sólo ha quedado una terminación. El resto no se ha podido hallar, de lo cual cabe deducir que esta estatua se trajo de otro lugar, donde se perdería lo que falta. Porque si este Mercurio se encontró sin desperfecto alguno, con excepción de la cabeza, esta vara también tendría que haberse encontrado.

Muchas estatuas públicas de bronce eran doradas, como demuestra el oro que se ha conservado en la estatua ecuestre de Marco Aurelio, en fragmentos de cuatro caballos y un carro que se hallaban en el teatro de Herculano, y especialmente en el *Hércules* del Campidoglio. La durabilidad del dorado en estatuas que han permanecido muchos cientos de años bajo tierra se debe a que se empleaban capas

gruesas, pues éstas no eran tan finas como las que hoy aplicamos, y Buonarotti señala la gran diferencia entre aquéllas y las nuestras. De ahí que los adornos de oro de dos habitaciones derruidas del palacio de los emperadores en el Palatino, que se hallan en la Villa Farnesio, se mantengan tan brillantes como si fuesen trabajos recientes; y a pesar de que estas habitaciones son muy húmedas por la tierra que las cubre, no pueden contemplarse sin admiración las bandas de color azul celeste trazadas en forma de arco con pequeñas figuras de oro. También en las ruinas de Persépolis se han conservado los dorados.

Como se sabe, hay dos maneras de dorar al fuego. Una se llama *amalgama* y la otra recibe en Roma el nombre *allo spadaro,* es decir, a la manera de los armeros. Esta consiste en aplicar directamente láminas de oro, mientras que en aquélla el oro se disuelve en aguafuerte. Al aguafuerte con el oro se añade mercurio y luego se calienta a fuego lento para que el aguafuerte se evapore, y el oro, unido al mercurio, forma como un ungüento. Éste se aplica en caliente al metal cuidadosamente limpiado; la capa aparece entonces completamente negra, pero, puesta nuevamente al fuego, el oro recupera su brillo. Esta manera de dorar, que en cierto modo incorpora el oro al metal, no la conocían los antiguos. Ellos doraban sólo con láminas, una vez que el metal había sido untado o frotado con mercurio, y la larga duración de este dorado se debía, como decía, al grosor de las láminas, cuyo estado aún hoy es visible en el caballo de Marco Aurelio.

Sobre mármol, el oro se aplicaba usando clara de huevo. Hoy en día se emplea el ajo, con el que se frota bien todo el mármol. Luego se recubre el mármol con una fina capa de yeso, sobre la cual se realiza el dorado. Algunos se sirven de la leche de los higos, que aparece cuando el higo que empieza a madurar, se desprende de su pedúnculo. Como ya indicamos más arriba, algunas estatuas de mármol muestran todavía restos de dorado en el cabello, y hace cuarenta años se encontró la parte inferior de una cabeza, parecida a la de un Laocoonte, con dorado; pero el oro no se había aplicado sobre yeso, sino directamente sobre el mármol.

Entre los trabajos en bronce se cuentan también las monedas, de cuño diverso entre los griegos, según las distintas épocas del arte. En los tiempos más antiguos, el cuño era liso y, en la época de florecimiento del arte y más tarde, tenía más relieve. El primero era más esmerado y el segundo, más tosco. De las monedas más antiguas con dos cuños ya he hablado al comienzo de la tercera parte de este capítulo.

Incluyo aquí una inscripción aún no dada a conocer de la Villa Albani que hace referencia al dorado de las monedas:

D. M.
FECIT. MINDIA. HELPIS. IVLIO. THALLO
MARITO. SVO. BENE. MERENTI. QVI. FECIT.
OFFICINAS. PLVMBARIAS. TRANSTIBERINA.
ET. TRICARI. SVPERPOSITO. AVRI. MONETAE.

NVMVLARIORVM. QVI. VIXIT. ANN. XXXII. M. VI.
ET. C. IVLIO. THALLO. FILIO. DVLCISSIMO. QVI. VIXIT.
MESES. IIII. DIES. XI. ET. SIBI. POSTERISQVE. SVIS.

Quinta parte. Sobre la pintura de los antiguos griegos

A la parte cuarta, que trata de la parte mecánica del arte, sigue en esta quinta y última parte del presente capítulo un estudio de la pintura de los antiguos, de la que en nuestro tiempo, después de los centenares de pinturas descubiertas en la antigua ciudad de Herculano, podemos hablar y juzgar con más conocimiento e instrucción que en el pasado. Pero en este estudio habremos de buscar incesantemente, aparte de las noticias escritas sobre las que al parecer no podían ser más que obras mediocres, lo que podamos considerar más bello, del mismo modo que después de un naufragio se seleccionan algunos maderos. Primeramente presentaré alguna información sobre las más importantes pinturas descubiertas; en segundo lugar, lo haré sobre la época en que posiblemente se realizaron, indicando cuáles de estas pinturas son griegas y cuáles romanas, y, en tercer lugar, estudiaré el tipo de pintura.

Todas estas pinturas son murales, con excepción de cuatro hechas sobre mármol, y aunque Plinio diga que ningún artista famoso pintó sobre pared, esta infundada declaración suya sirve para demostrar la perfección de las mejores obras antiguas, pues en algunas de las que han sobrevivido, que comparadas con tantas celebradas obras maestras serían poco importantes, hay gran belleza en el dibujo y en el pincel.

Las primeras pinturas se hicieron sobre muros, y ya los caldeos pintaban sus habitaciones, como leemos en el profeta, el cual no se refiere, como algunos creen, a pinturas colgadas. Polignoto, Onatas, Pausias y otros célebres pintores griegos se distinguieron en la decoración de diversos templos y edificios públicos. Se dice que el propio Apeles pintó un templo en Pérgamo. El arte tuvo la fortuna de que, como no era costumbre cubrir las paredes con tapices, se decoraran los muros con pinturas, pues los antiguos tampoco deseaban ver las paredes desnudas y, cuando era muy costoso llenarlas de figuras, se dividían en campos diversamente pintados y separados por franjas.

Las pinturas antiguas que actualmente se hallan en Roma son la de la supuesta Venus y la de la Roma del Palacio Barberini, las *Bodas Aldobrandinas*, el supuesto Marco Coriolano, siete piezas del Museo del Colegio de San Ignacio y una en posesión del cardenal Alejandro Albani.

Las dos primeras pinturas son de tamaño natural. La Roma aparece sentada y Venus, echada. Tanto la cabeza de esta última como el Amorino y otros detalles secundarios fueron restaurados por Carlo Maratta. Esta figura fue descubierta cuando se excavaban los cimientos para el Palacio Barberini, y se cree que la Roma se encontró en el mismo lugar. Con la copia que de esta pintura mandó hacer el

emperador Fernando III se encontró un escrito que decía que el original había sido descubierto cerca del baptisterio de Constantino en el año 1656, y por esta razón se la considera una obra de aquella época. En una carta inédita del comendador Del Pozzo dirigida a Nic. Heinsius, veo que esta pintura se encontró un año antes, exactamente el día 7 de abril de 1655, pero no se especifica en qué lugar. Lo mismo dice La Chausse. Otra pintura, llamada *La Roma triunfante,* compuesta de muchas figuras y que se encontraba en el mismo palacio, ya no está en él. El llamado *Ninfeo,* del mismo lugar, ha sucumbido al moho, y sospecho que la misma suerte ha corrido la pintura anterior.

Las otras dos obras se componen de figuras de unos dos palmos de altura. Las llamadas *Bodas* se descubrieron no lejos de Sta. Maria Maggiore, en el lugar en que antaño estuvieron los jardines de Mecenas. Y la pintura del supuesto Marco Coriolano no ha desaparecido, como dice Du Bos, sino que todavía puede verse en la bóveda de las termas de Tito, donde antaño estaba el *Laocoonte,* dentro de una gran hornacina que hoy está enterrada hasta el arco.

Las siete pinturas de los jesuitas proceden de una bóveda situada al pie del monte Palatino, por el lado del Circo Máximo. Las mejores entre ellas son la de un sátiro de dos palmos de alto que bebe de un cuerno y un pequeño paisaje con figuras, de un palmo de alto, que supera a todos los paisajes de Portici. La octava pintura la recibió el abad Franchini, entonces ministro del gran duque de Toscana en Roma, y de él la recibió luego el cardenal Passionei, a cuya muerte pasó al cardenal Alejandro Albani. En ella hay tres figuras y representa un sacrificio, y puede verse grabado por Morghen en el suplemento a las *Pinturas antiguas* de Bartoli. En el centro, y sobre una basa, puede verse una pequeña figura masculina desnuda que sostiene un escudo con su brazo izquierdo levantado y, en el derecho, una corta maza de armas con muchas puntas, del tipo de las que antaño se usaban también en Alemania. En el suelo, junto a la basa, vemos, a un lado, un pequeño altar y, al otro, un recipiente, ambos humeantes. En los dos lados hay también una figura femenina vestida y con una diadema. La de la izquierda lleva una bandeja con frutos.

Los fragmentos de pequeñas pinturas halladas en la Villa Farnesio entre las ruinas del palacio de los emperadores, que fueron enviadas a Parma, han sucumbido al moho. Como los demás tesoros de la Galería de Parma trasladados a Nápoles, permanecieron durante casi veinte años dentro de sus cajas en húmedos sótanos y, cuando se extrajeron, no se encontraron más que los trozos de pared sobre los que habían estado las pinturas. Estos fragmentos se hallan hoy en el inacabado castillo de Capo di Monte, en Nápoles. Con todo, estas pinturas eran muy mediocres y su pérdida no es muy importante. Una cariátide pintada con la viga que sostiene se halló también entre las mismas ruinas; se ha conservado y se encuentra en Portici entre las pinturas de Herculano. Parte de estas obras se encontraron en el año 1722 en la Villa Farnesio, y otras estaban en las paredes de una gran sala de cuarenta palmos de longitud que se descubrió en 1724. Las paredes de esta sala estaban divididas en

varios campos mediante arquitecturas fingidas. En uno de ellos, una figura femenina sale de un barco conducida por una joven figura masculina que, fuera del manto que le cuelga por detrás desde el hombro, está desnuda. Turnbull ha hecho grabar esta pintura.

Las pinturas de la tumba de Cestio han desaparecido, destruidas por la humedad, y de las que había en la tumba de Ovidio (que estaba en la Via Flaminia, a una milla y media de Roma), sólo queda, entre diversos fragmentos, la figura de Edipo junto a la esfinge, pieza que ha sido colocada en la pared de una sala de la Villa Altieri. Bellori habla de otras dos piezas existentes en dicha villa, pero hoy ya no están. El Vulcano junto a Venus que hay en la otra cara de la pintura es un trabajo moderno.

En el siglo XVI todavía quedaban pinturas entre las ruinas de las termas de Diocleciano. El fragmento de pintura antigua en el Palacio Farnesio, del que habla Du Bos, es totalmente desconocido en Roma.

Las más grandes pinturas de Herculano estaban en las paredes de las hornacinas de un templo redondo bastante grande, probablemente de Hércules. Éstas son: Teseo después de dar muerte al Minotauro, el nacimiento de Telefo, Quirón y Aquiles, y Pan y Olimpo. Teseo no nos da aquí una idea de la belleza del joven héroe, del desconocido que a su llegada a Atenas lo tomaron por una joven mujer. Yo preferiría verlo con largos cabellos sueltos, como los que llevaba Jasón la primera vez que pisó Atenas. Teseo se parecía al Jasón que pinta Píndaro, cuya belleza dejaba asombrado a todo el pueblo, que creía habérsele aparecido Apolo, Baco o Marte. En el Telefo, Hércules no se parece al Alcides griego y los demás rostros son vulgares. Aquiles se muestra tranquilo y sereno, pero su rostro da mucho que pensar: en sus rasgos hay un muy prometedor anuncio del futuro héroe, y en sus ojos, dirigidos con gran atención a Quirón, se percibe un ansia de saber, una prisa por terminar su educación juvenil y llenar con grandes hechos el breve plazo de vida que le ha sido concedido. En su frente se manifiesta un noble pudor y un reproche de incapacidad porque su maestro le ha quitado de la mano el plectro con que tocaba su instrumento para corregir sus fallos. Aquiles es bello en el sentido de Aristóteles; tiene la dulzura y el atractivo de la juventud mezclados con el orgullo y la susceptibilidad. En el grabado de esta pintura, Aquiles piensa poco y mira a lo lejos, cuando tendría que estar mirando a Quirón.

Cabe especular que los cuatro dibujos sobre mármol que hay en el mismo museo, uno de los cuales lleva el nombre del pintor y de las figuras representadas, fueran obra de un gran maestro. Este artista se llamaba Alejandro y era de Atenas. Los otros tres dibujos parecen también de su mano, aunque su trabajo no nos da aquí un gran concepto de él: las cabezas son vulgares y las manos no están bellamente dibujadas, pero en las extremidades se reconoce al artista. Estos *monochromata* o pinturas de un solo color están pintados con cinabrio ennegrecido al fuego, como suele hacerse. Los antiguos usaban este color para estas pinturas.

Lo más bello de estas pinturas son las danzarinas bacantes, pero especialmente los centauros, de casi un palmo de altura y pintados sobre fondo negro, en los que se reconoce la mano hábil y segura del artista que los pintó. Grandes eran los deseos de descubrir obras más elaboradas, pues aquéllas están realizadas con más presteza, con trazos rápidos del pincel, y estos deseos se cumplieron a finales del año 1761.

En una estancia de la antigua y sepultada ciudad de Estabia, a unas ocho millas italianas de Portici, que fue casi completamente despejada, los obreros encontraron como tierra endurecida en la parte baja de la pared; siguieron cavando con los picos y hallaron cuatro trozos de pared, dos de los cuales se habían roto a causa de los golpes. Eran cuatro pinturas extraídas de algún otro lugar con su parte de pared y que describo aquí detalladamente: estaban apoyadas en el muro y colocadas de dos en dos y dorso contra dorso, con lo que la cara decorada quedaba hacia fuera. Cabe suponer que fueran traídas de Grecia o de la Magna Grecia, y que se tenía la intención de colocarlas en aquel lugar adaptándolas a la pared. Estas cuatro pinturas tienen los bordes pintados con franjas de diversos colores. La franja externa es blanca, la intermedia, violeta, y la tercera, verde, y estas franjas estaban además ribeteadas con líneas de color castaño. Las tres franjas juntas no son más anchas que la punta del dedo meñique y a su lado tienen un borde blanco del ancho de un dedo. La altura de las figuras es de dos palmos y dos pulgadas en medidas romanas.

La primera de estas pinturas muestra cuatro figuras femeninas. La principal está de frente y sentada en un sillón. Con la mano derecha sostiene su manto o peplo, echado sobre la parte posterior de la cabeza y cayéndole desde la cara, y este manto es violeta con un borde de color verde mar. La túnica es de color carne. La mano izquierda se apoya sobre el hombro de una hermosa joven que está junto a ella. Esta joven, que está de perfil, viste túnica blanca y apoya la barbilla en la mano derecha.

La figura principal tiene los pies sobre un escabel como signo de su categoría. A su lado hay una bella figura femenina de frente que se hace peinar. Tiene la mano izquierda en el pecho y la mano derecha cuelga hasta abajo haciendo con los dedos un movimiento como el de quien toca un acorde en el clave. Su vestido, de mangas ceñidas que llegan hasta la muñeca, es blanco. El manto es violeta, con un ribete bordado del ancho de un pulgar. La figura que la peina está más alta y de perfil, pero de tal manera que puede verse la línea de la ceja sobre el ojo de la parte oculta. Los pelos de la otra ceja están pintados con más detalle que en las demás figuras. La atención que pone en lo que hace se nota en el ojo y en los labios, muy apretados. Junto a ella hay una pequeña mesa baja con tres patas y de unas cinco pulgadas de altura que llega hasta la mitad del muslo de la mujer que está a su lado. Su tabla está hecha de piezas ensambladas y adornadas, y sobre ella hay un pequeño cofre y ramas de laurel esparcidas, así como una cinta violeta, quizá para sujetar el cabello de la figura peinada. Bajo la mesita hay un esbelto jarro adornado que casi llega hasta la tabla y tiene dos asas que, como indican su transparencia y su color, son de vidrio.

La segunda pintura parece representar a un poeta trágico; está sentado, con el rostro de frente, y viste una túnica blanca hasta los pies, como la que llevaban los personajes de las tragedias, con estrechas mangas hasta la muñeca. Representa una edad de unos cincuenta años y no tiene barba[17]. Más abajo del pecho tiene una cinta amarilla, del ancho de un dedo meñique, que simboliza la musa de la tragedia, la cual suele llevar un cinturón más ancho que otras musas, como ya se indicó en la parte segunda de este capítulo. Con su mano derecha sujeta un largo bastón del tamaño de una lanza *(hasta pura),* que en su extremo superior lleva un pomo del ancho de un dedo indicado en amarillo, y es como el que lleva Homero en su *Apoteosis*[18]. Con la mano izquierda ase una espada que descansa sobre sus muslos, cubiertos por un paño rojo, pero de *colore cangiante,* que al mismo tiempo cae sobre la tabla del asiento. El cinturón del que pende la espada es verde. Esta espada puede tener el mismo significado que la que sostiene la figura de la *Ilíada* en la *Apoteosis de Homero,* pues la *Ilíada* encierra la mayor parte de los temas para las tragedias. Dando la espalda al poeta, vemos una figura femenina vestida de amarillo y con el hombro derecho desnudo. Arrodilla su pierna derecha ante una máscara trágica y lleva un peinado muy alto denominado ὄγχο, y aparece sobre un bastidor que le sirve como de basa. La máscara se halla en una especie de arca poco profunda, cuyas tablas laterales están cortadas de abajo arriba. Esta arca o estuche está recubierta de un paño azul, y desde arriba cuelgan unas cintas blancas de cuyos extremos penden dos cordones cortos con un nudo. La figura arrodillada, que proyecta su sombra sobre la basa, escribe con un pincel lo que parece el nombre de una tragedia, pero, en vez de letras, sólo vemos unos cuantos rasgos. Creo que se trata de Melpómene, la Musa de la Tragedia, ya que aparece representada como doncella, con el cabello atado sobre la cabeza, y, como dije más arriba, sólo las jóvenes solteras lo llevaban de esta manera. Detrás del bastidor y de la máscara hay una figura masculina que se apoya con ambas manos en una lanza. El trágico tiene el rostro vuelto hacia la musa escribiente.

En la tercera pintura hay dos figuras masculinas desnudas con un caballo. Una de ellas está sentada y de frente. Su rostro es joven y expresa energía y valor, presta gran atención a las palabras de la otra figura. Parece que es Aquiles. El asiento de su silla está recubierta de un paño rojo azulado o púrpura, que cubre también el muslo derecho, sobre el cual descansa la mano derecha. Rojo es también el manto que le cuelga por detrás. El color rojo es guerrero y era el color que solían usar los espartanos en las batallas. También solían estar tapizados de púrpura los lechos de los antiguos. Los brazos de la silla descansan sobre unas esfinges que hay en el asiento, como en la silla de un Júpiter en un relieve del Palacio Albani y como las vemos, en un cameo, junto a una silla sobre figuras arrodilladas. Sobre uno de estos brazos, lógicamente bastante altos, descansa el brazo izquierdo. Apoyada en una pata de la silla hay una espada envainada, de unas seis pulgadas de largo, con un cinturón verde, como el que tiene la espada del poeta trágico, del cual pende la espada por dos aros movibles sujetos al ornamento superior de la vaina. La otra figura, que podría ser

Patroclo, está de pie y se apoya en su bastón, que ha colocado con su mano izquierda bajo el hombro derecho, y alza el brazo derecho como contando algo. Tiene una pierna sobre la otra, y a esta figura, como al caballo, le falta la cabeza.

La cuarta pintura muestra cinco figuras. La primera es una figura femenina sentada, con un hombro desnudo y coronada de hiedra y flores. En su mano derecha sostiene un escrito desenrollado. Viste de color violeta y su calzado es amarillo, como en la figura de la primera pintura que se hace arreglar el cabello. Frente a esta figura hay una joven arpista, también sentada, que con la mano izquierda toca el arpa, que mide cinco pulgadas y media de alto, y en la derecha sostiene un afinador que termina en dos ganchos, casi con la forma de una Y, sólo que con las puntas curvadas, como más claramente se aprecia en uno de estos afinadores de bronce existente en el museo, cuyos ganchos terminan en forma de cabezas de caballo y miden cinco pulgadas de largo. Quizá el instrumento que en este museo Erato lleva en la mano no sea un plectro, sino un instrumento para afinar, pues tiene dos ganchos, aunque curvados hacia dentro. El plectro no era necesario, dado que toca el salterio con la mano izquierda. El arpa tiene siete clavijas en el puente, que se llamaba ἄντυξ χορδἀν, y otras tantas cuerdas. Entre las dos figuras está sentado un flautista vestido de blanco, que toca a la vez dos flautas rectas de medio palmo de largo[19] que se aplicaban a la boca mediante una cinta denominada στομιου, y se ataba por detrás pasando por las orejas. En las flautas pueden verse varias muescas que indican las piezas de que constan. Las piezas de las flautas de hueso de este museo carecen de ajustes, y tenían que introducirse en un tubo o vaina; este tubo era de metal o de madera perforada, como el que aquí se ha conservado en dos piezas de flautas ajustadas y petrificadas; y en el museo de Cortona hay una antigua flauta de marfil, cuyas piezas se disponen en un tubo de plata. Detrás de la primera figura hay dos figuras masculinas envueltas en sus mantos, siendo la más cercana de color verde mar. Los cabellos de todas las figuras, tanto femeninas como masculinas, son castaños. Pero este color del cabello no constituye una regla: en las pinturas que describe Filóstrato, Jacinto y Pantia tenían el cabello negro, como debía tenerlo la amada de Anacreonte; mientras que Narciso y Antíloco lo tenían rubio. También Aquiles tendría el cabello rubio, según Homero y Píndaro, y a Menelao lo llaman siempre éstos el rubio, como rubias eran las Gracias en el último poeta mencionado. El mismo cabello tiene Ganímedes en la pintura antigua descrita, al igual que las figuras femeninas del llamado *Coriolano.* Por lo tanto, Ateneo se permite un juicio muy poco fundado cuando afirma que hay que considerar que un Apolo está mal hecho cuando no tiene el cabello negro sino rubio. Las mujeres griegas llegaban a teñir de rubio sus cabellos, si éstos eran oscuros.

En la descripción de estas pinturas me atengo al principio de que hay que escribir lo que desearíamos que los antiguos hubiesen escrito, y no escribir lo que desearíamos que no hubiesen escrito. Estaríamos muy agradecidos a Pausanias, si nos

hubiese detallado otras muchas obras de pintores célebres con la minuciosidad con que nos describe las pinturas de Polignoto en Delfos.

Después de los hallazgos de la Villa Farnesio ya citados, no han aparecido en Roma otras pinturas antiguas de especial valor. En la primavera de 1760, cuando en la Villa Albani se excavaba el suelo para hacer un desagüe abovedado, se descubrieron en la tierra varios fragmentos, arrancados o desprendidos, de revestimiento de pared que procedían seguramente de un antigua tumba en la que se habían pintado ornamentos y figuras sobre cal seca. Uno de los dos mejores fragmentos nos muestra un *Amorino* sobre fondo rojo que viste una flotante túnica azulada y cabalga un animal marino de color verde. En el otro fragmento se ha conservado el bello cuerpo de una pequeña figura femenina sentada, además de su mano derecha, en cuyo dedo anular lleva un anillo. Sobre este brazo y sobre el vientre lleva echada una túnica rojiza. Estas dos piezas son propiedad del autor de estas páginas.

De las pinturas que estaban en los sepulcros de Corneto, no lejos de Civitavecchia, algunas han sido reproducidas en grabados, pero ya no queda nada de ellas salvo los vestigios de una figura femenina de tamaño natural que lleva una corona vegetal en la cabeza. Unas han sido destruidas al contacto con el aire después de abrirse una tumba, y otras fueron destrozadas por los picos, pues algunos pensaban que detrás de las pinturas encontrarían un tesoro. En esta región, que estuvo habitada por los antiguos etruscos, llamados tarquinios, hay miles de colinas que no son otra cosa que tumbas excavadas en una roca llamada tufo. Los accesos a estas tumbas están sepultados y, si hubiese alguien dispuesto a costear la excavación de algunas de ellas, no cabe duda de que, en sus muros, no sólo se encontrarían inscripciones etruscas sino también pinturas.

En septiembre del año 1760, cuando hacía ya mucho tiempo que no se descubrían en Roma y sus alrededores pinturas antiguas bien conservadas y había pocas esperanzas de hacer nuevos descubrimientos, apareció una pintura como nunca se había visto y que incluso hacía palidecer las pinturas de Herculano hasta entonces conocidas. Representa a un Júpiter sentado y coronado de laurel (en Élide llevaba una corona de flores), en actitud de besar a Ganímedes, quien con la mano derecha le ofrece un cuenco adornado con relieves, mientras en la izquierda lleva un recipiente con el que servía ambrosía a los dioses. La pintura mide ocho palmos de alto y seis de ancho, y ambas figuras son de tamaño natural, Ganimedes con la estatura de un joven de dieciséis años. Éste se halla completamente desnudo, y Júpiter lo está hasta el vientre, donde aparece cubierto con una prenda blanca, y sus pies descansan sobre un escabel. El favorito de Júpiter es, sin duda, una de las figuras más bellas que han quedado de la Antigüedad, y para su rostro no encuentro nada comparable; aflora en él tal sensualidad, que toda su vida parece consistir en un beso.

Esta pintura la descubrió un extranjero que unos cuatro años antes había fijado su residencia en Roma: el caballero Diel de Marsilly, de Normandía, antiguo teniente de

los granaderos de la Guardia Real de Francia. Quiso extraer secretamente el hallazgo de la pared donde se encontraba, pero, como el secreto de su descubrimiento no le permitía serrarla para conservar con ella la pintura entera, optó por extraer a trozos el revestimiento de la pared, y así trasladó a Roma este raro tesoro en múltiples fragmentos. Por temor a que lo delataran y para evitar reclamaciones, recurrió a un albañil que trabajaba en su casa, al que pidió hacer un soporte de yeso del tamaño de la pintura sobre el que él mismo fue colocando los trozos.

Algún tiempo después, el propietario de esta pintura hizo trasladar en secreto a Roma otras dos pinturas, también en fragmentos desprendidos, pero cuya recomposición encargó a gente entendida. Estas dos obras son más pequeñas y las figuras miden dos palmos de altura. Una de ellas muestra a tres figuras femeninas que danzan alegres después de la vendimia. Agarradas de las manos y en grupo bien formado, las tres levantan la pierna derecha, como en una danza acompasada. Sólo visten una prenda interior que les llegaría hasta la rodilla, pero que, al saltar, deja desnudo parte del muslo, como lo está el pecho, debajo del cual dos de las figuras se sujetan la ropa con un cinturón. También dos de ellas llevan la prenda exterior o peplo echada sobre el hombro, y en una cae en ondulantes pliegues, a la manera de las vestiduras etruscas. La tercera figura no lleva esta prenda. Una figura masculina, de cabeza coronada y vestida con una prenda corta, que se apoya en una columna, con las piernas rectas y los pies hacia delante, acompaña la danza con una zampoña. Junto a él, sobre un basamento, hay una lira. Entre ésta y las figuras que danzan, hay, sobre dicha base, un alto pedestal o cipo, y sobre él una pequeña figura, no muy fácil de distinguir, pero que parece ser un Baco indio con barba. Al otro lado hay tres tirsos de las mujeres danzantes como apoyados en la pared, y más abajo un cesto con frutos, cuya tapadera se ha quitado y colocado detrás, junto a una botella volcada.

La segunda pintura, del mismo tamaño, representa la fábula de Erictonio. Palas, que deseaba criar a este niño en secreto, lo entregó, encerrado en un cesto, a Pándroso, hija de Cécrope, rey de Atenas, para que cuidase de él. Pero las dos hermanas de ésta, que no podían reprimir el deseo de ver al que le habían confiado, convencieron a Pándroso para que abriera el cesto, y vieron con horror un niño que tenía colas de serpiente en vez de piernas. La diosa castigó esta curiosidad de las hijas de Cécrope haciéndolas enloquecer hasta que se arrojaron desde lo alto de la fortaleza de Atenas. Pero Erictonio fue criado en el templo de Palas. Así nos narra esta fábula Apolodoro. En la parte derecha de la pintura, el templo aparece indicado con un sencillo portal y está sobre una roca. Ante el templo hay una gran cesta redonda en forma de *cista mystica*, cuya tapadera está un poco abierta, y de ella salen como dos serpientes, que son los pies de Erictonio. Palas, con su lanza en la mano izquierda, alarga la derecha hacia la cesta para cerrarla. A sus pies hay un grifo y, sobre una basa, un recipiente. Frente a ella están las tres hijas de Cécrope, en actitud de disculpar y justificar su acción, mientras Palas las mira con severidad. La primera de las hijas de Cécrope lleva una diadema y, en las muñecas, pulseras de tres vueltas.

Por la vestimenta, parece que éstas son las más antiguas de todas las pinturas antiguas.

El propietario de estas pinturas murió repentinamente en el mes de agosto de 1761 sin haber revelado a ninguno de sus conocidos el lugar de su descubrimiento, que aún hoy, cuando escribo esto (en abril de 1762), y a pesar de todas las investigaciones que se han realizado, sigue sin conocerse. Después de su muerte se encontró un recibo por tres mil quinientos escudos, según el cual se había llevado del mismo lugar otras tres pinturas, dos de ellas con figuras de tamaño natural: una de ellas representaba a Apolo con su amado Jacinto. Nada más se ha sabido de estas pinturas, pero es de suponer que fueron a Inglaterra junto con una séptima, vendida por cuatro mil escudos, de la que también sólo he podido ver el dibujo. La figura principal es la de Neptuno, de tamaño natural y, como las demás, desnuda hasta la cintura. Ante él está Juno, con un cetro corto en la mano y en ademán de hacerle una súplica. Mantiene este cetro horizontal, como esta misma diosa en alguna otra obra y en una figura suya de Herculano. A su lado está Palas, con el rostro vuelto hacia ella y escuchando con atención. Detrás de la silla de Neptuno hay otra figura femenina, envuelta en su manto, que contempla la escena apoyando su rostro en la mano derecha, algo levantada porque tiene la izquierda bajo el codo. La túnica de Neptuno es verde mar; la prenda inferior de Juno, blanca, y la superior, amarilla clara. Palas viste de un violeta rojizo y la cuarta figura, de amarillo oscuro. En algún lugar he leído que Tetis había descubierto una conjuración de varios dioses contra Júpiter, de los cuales Juno era la principal. Quizá la pintura sea una representación de esa conjuración y la figura más joven, Tetis.

En cuanto al segundo punto, la época en que estas pinturas fueron halladas en Roma y sus alrededores y en Herculano, puede probarse que en su mayoría son de la época imperial, y en algunos casos tenemos evidencia de ello, pues fueron hallazgos hechos en las cámaras derruidas del palacio de los emperadores o en las termas de Tito. La Roma del Barberini es a todas luces posterior, y las pinturas que estaban en el sepulcro de Ovidio son, como éste, de la época de los Antoninos, como prueban las inscripciones allí encontradas. Las pinturas de Herculano (exceptuadas las cuatro descubiertas últimamente) no parecen más antiguas que aquéllas, pues generalmente representan paisajes, puertos, casas de campo, bosques, escenas de pesca y vistas, y el artista que empezó a hacer esta clase de pinturas fue un tal Ludio, que vivió en tiempos de Augusto. Los antiguos griegos no eran partidarios de las representaciones sin vida, que entretienen la vista pero dejan ociosa la mente. Por otra parte, los edificios pintados, todos muy lujosos, y sus caprichosas y extravagantes ornamentaciones indican que son trabajos hechos en unos tiempos en que ya no reinaba el verdadero buen gusto. Esto lo demuestran también las inscripciones en ellos encontradas, ninguna de las cuales es anterior a la época imperial. Quiero citar aquí algunas de las más antiguas:

DIVAE· AVGVSTAE·
L· MAMMIVS· MAXIMVS· P· S·

*

* *

ANTONIAE· AVGVSTAE· MATRI· CLAVDI·
CAESARIS· AVGVSTI· GERMANICI· PONTIF· MAX·
L· MAMMIVS· MAXIMVS· P· S·

Varias son de la época de Vespasiano, como ésta:

IMP· CAESAR· VESPASIANVS· AVG· PONT· MAX·
TRIB· POT· VIII· IMP· XVII· COS· VII· DESIGN· VIII· TEMPLVM·
MATRIS· DEVM· TERRAE· MOTV· CONLAPSVM· RESTITVIT·

Plinio nos enseña a juzgar las pinturas de esta época cuando dice que la pintura entonces agonizaba.

Si nos preguntamos si la mayoría de las pinturas antiguas las hicieron artistas griegos o romanos, me inclinaría a afirmar lo primero, pues es conocida la especial estimación de que los artistas griegos gozaron en Roma y entre los emperadores. Entre las pinturas de Herculano, esto lo demuestra la firma griega en las Musas. Pero entre ellas hay también obras de pinceles romanos, como demuestra la escritura latina en los rollos de papel pintados. Durante mi primera estancia allí en el año 1759 se descubrió una bella media figura femenina en pequeño junto a la cual todavía pueden leerse las letras DIDV. Esta figura es, en su género, tan bella como cualquier otra de dicho lugar. En la segunda parte contaré cómo Nerón mandó decorar su Domus Aurea a un pintor romano.

Sobre el tercer punto de esta consideración, la modalidad de la pintura antigua, he de hacer varias observaciones especiales que conciernen, unas a la base de las pinturas, es decir, al revestimiento o encalado de la pared, y otras a la manera de realizar la propia pintura. El revestimiento de la pared para recibir la pintura es distinto según los lugares, sobre todo en lo referente a la *puzzolana,* y los revestimientos hallados en edificios antiguos cerca de Roma y de Nápoles son distintos de los descubiertos en edificios antiguos lejos de ambas ciudades. Pues como esta tierra sólo se extrae en ambos lugares, el revestimiento primero y directo de las paredes, hecho de cal y *puzzolana,* es, por tanto, grisáceo, mientras que en otros lugares este revestimiento se hace con travertino o mármol pulverizado, e incluso se encuentra éste mezclado con alabastro pulverizado en lugar de otra piedra, lo cual se reconoce por la transparencia de pequeños fragmentos. Las pinturas realizadas en Grecia no tenían base de *puzzolana,* puesto que allí no existía.

Este primer revestimiento de las paredes suele ser del grosor de un dedo. La segunda capa es de cal mezclada con arena o mármol finamente pulverizado, y su

espesor es de casi un tercio del de la primera. Éste era el revestimiento que generalmente se aplicaba a los sepulcros pintados, y sobre paredes así preparadas se hallan las pinturas de Herculano. A veces, la capa superior es tan blanca y fina, que parece cal pura o yeso, como en la pintura de Júpiter y Ganímedes y en las otras pinturas descubiertas allí, y el espesor de esta capa es el de una paja gruesa. En todas las pinturas, tanto sobre base seca o húmeda, la capa superior está tan esmeradamente alisada como un vidrio, lo que en el segundo tipo de pintura, si la base era muy fina, requería una gran destreza y una rápida ejecución.

La actual preparación para la pintura al fresco o sobre base húmeda es algo distinta de la que empleaban los antiguos. Se sigue haciendo con cal y con *puzzolana,* pues la mezcla de cal y mármol finamente pulverizado seca con demasiada rapidez y absorbería inmediatamente la pintura. La superficie ya no se alisa como en la Antigüedad, sino que se deja áspera y luego como granulada con una brocha de cerdas a fin de que reciba mejor los colores, pues se cree que sobre una superficie completamente lisa se correrían.

En segundo lugar, hemos de considerar la manera de pintar, la preparación y la ejecución sobre bases húmedas, que se llamó *udo tectorio pingere,* y la pintura sobre bases secas, pues de la antigua manera de pintar sobre madera poco sabemos fuera de que los antiguos empleaban bases blancas, tal vez por la misma razón que, como dice Platón, se elegía la lana más blanca para teñirla de púrpura.

Los artistas antiguos procedían más o menos como los modernos en la aplicación de las pinturas sobre bases húmedas. Actualmente, después de que se ha dibujado en el cartón y se ha preparado tanta superficie húmeda como puede pintarse en un día, se perforan en el cartón con una aguja los contornos de las figuras y sus partes más importantes. El cartón con su trozo de dibujo se aplica a la base y se espolvorean los agujeros con fino polvo de carbón, de modo que los contornos quedan marcados sobre la pared. Esto se llama en Alemania *durchpausen,* y así procedía también Rafael, como veo en una cabeza de niño, dibujada al carboncillo, que pertenece a la colección de dibujos del cardenal Alejandro Albani. Estos contornos espolvoreados se repasan con un estilo afilado quedando marcados en la base húmeda, y estos contornos así grabados se aprecian claramente en obras de Miguel Ángel y de Rafael. En este último punto, los artistas antiguos difieren de los modernos, pues en las pinturas antiguas no se encuentran contornos grabados, sino figuras dibujadas con tanta destreza y seguridad como las realizadas sobre madera o lienzo.

Entre los antiguos, la pintura sobre bases húmedas tuvo que ser menos común que sobre bases secas, pues las pinturas de Herculano son en su mayoría de este último tipo. Se las reconoce en las distintas capas de color, pues en algunas la base es, por ejemplo, negra y sobre esta base hay un campo de distinta forma o una larga franja de cinabrio, y sobre esta segunda base se pintaron figuras. Éstas se han desvanecido o se han saltado, y la capa segunda roja aparece tan limpia como si no se hubiese pintado sobre ella. Sin embargo, otras obras que parecen de este tipo se pintaron sobre base

húmeda, pero se cubrieron con colores secos, como el Ganímedes y otras halladas en el mismo lugar.

Algunos creen ver en las pinceladas con relieve una señal de pintura en seco, pero se equivocan, ya que también se observan en las pinturas de Rafael hechas sobre base húmeda. Las pinceladas con relieve son señal de que el artista repasó aquí y allá su obra una vez seca, algo que también hicieron los pintores posteriores en este tipo de pintura. Los colores de las pinturas antiguas sobre base seca tuvieron que aplicarse con una cola especial, puesto que se han conservado bastante frescos después de tantos siglos y es posible pasar sobre ellos una esponja o un paño húmedos sin dañarlos. En las ciudades sepultadas por el Vesubio se han hallado pinturas cubiertas de una espesa y dura capa formada por la ceniza y la humedad que no costó mucho desprender mediante el fuego, y ni aun en estas circunstancias sufrieron daño alguno estas pinturas. Las pinturas que se hicieron sobre base húmeda pueden resistir el aguafuerte con que se eliminan los restos minerales y se limpian las pinturas.

En cuanto a su ejecución, la mayoría de las pinturas antiguas se trazaron con rapidez y al modo de las primeras ideas de un dibujo, y así son tan ligeras y fugaces las bailarinas y otras figuras de Herculano dibujadas sobre fondo negro que los entendidos tanto admiran. Pero si esta rapidez se acompañaba de tanta seguridad era porque tenía el respaldo de la ciencia y la habilidad. La manera de pintar de los antiguos era más hábil que la actual para conseguir más vivacidad y un auténtico tono de carne, pues todos los colores al óleo pierden su tonalidad, es decir, se oscurecen, y por eso la pintura al óleo estará siempre más lejos de la vida. En la mayoría de las pinturas antiguas, las luces y las sombras están puestas en líneas paralelas o de igual dirección, y a veces también cruzadas, lo que en romano se llama *tratteggiare,* y esta modalidad la usó alguna vez el propio Rafael. Otras figuras de los antiguos, especialmente las mayores, aparecen con relieve alto o bajo a la manera de la pintura al óleo, es decir, empleando masas de colores degradados o espesados, y éstos estan magistralmente mezclados en el Ganímedes. De esta grandiosa manera están pintadas la *Venus Barberini* y las muchas pequeñas pinturas recientemente descubiertas del Museo de Herculano, que además tienen en algunas cabezas pequeñas pinceladas sobre las sombras para matizarlas.

Pero de las pinturas de Herculano hay que lamentar que fuesen cubiertas con un barniz que poco a poco agrieta la pintura y la hace saltar. En el tiempo de dos meses vi caer trozos del Aquiles.

Finalmente hemos de decir algunas palabras sobre la costumbre de los antiguos de preservar las pinturas de las agresiones que pudieran sufrir del aire o de la humedad. Esto se hacía cubriéndolas con una capa de cera, como dicen Vitruvio y Plinio, con lo que al mismo tiempo acentuaban el brillo de los colores. Esto se ha podido comprobar en algunas habitaciones de casas sepultadas de la antigua ciudad de Resina, cerca de Herculano. Las paredes presentaban campos de cinabrio de tal belleza, que parecían de púrpura, pero cuando se les aproximó el fuego para

desprender el tártaro adherido, se derritió la cera que cubría las pinturas. En una habitación del Herculano subterráneo se encontró también una tabla de cera blanca con colores sobre ella. Probablemente se estaba pintando cuando sobrevino la infortunada erupción del Vesubio y lo sepultó todo.

No he querido privar al amante del arte ni al artista del gusto de hacer y añadir observaciones propias a las enseñanzas y comentarios contenidos en las cinco partes de este capítulo; y algo habrá que corregir de los que se encuentran en los escritos de los estudiosos que se han aventurado en este campo. Pero si ambos tienen tiempo y ocasión de contemplar las obras del arte griego ateniéndose a esta *Historia,* tendrán que aceptar que en el arte no hay nada nimio y que lo que les parezca fácil de apreciar es no pocas veces el huevo de Colón. Por otra parte, no es posible, ni aun con el libro en la mano, encontrar y examinar todas las obras que cito en un mes (tiempo que suele durar la estancia en Roma de los viajeros alemanes). Pero del mismo modo que el poco más o el poco menos determina la diferencia entre los artistas, las supuestas pequeñeces mostrarán esta diferencia al observador atento, pues lo pequeño conduce a lo grande. Las consideraciones acerca del arte poco tienen que ver con las investigaciones eruditas de antigüedades. En éstas es difícil descubrir algo nuevo, y lo que ya es público ha sido estudiado de esa manera; mas en aquéllas siempre hay algo que encontrar incluso en lo más conocido, pues el arte es inagotable. Pero lo bello y lo útil no se pueden captar con una sola mirada, como pensaba un ingenuo pintor alemán al cabo de unas semanas de estancia en Roma. Lo importante y decisivo se halla a mayor profundidad y no aflora a la superficie. Para todo aquel que tenga sensibilidad, la primera visión de una estatua bella es como la contemplación por vez primera del mar abierto, en el cual nuestra mirada se pierde y se paraliza, pero, con la contemplación repetida, el espíritu se serena y los ojos se tranquilizan y pasan de la visión del todo a la del detalle. La explicación de las obras de arte guarda la manera como hemos de explicar a un escritor antiguo; pues en ella suele suceder lo que en la lectura de libros: se cree entender lo que se lee, pero no se entiende verdaderamente, pues para ello se requiere una clara interpretación. Una cosa es leer a Homero y otra traducirlo mientras se lo lee.

Capítulo quinto
Del arte de los romanos

Primera parte. Estudio del estilo artístico romano

Después del tratado sobre el arte griego, es de rigor estudiar, conforme a la opinión general, el estilo de los artistas romanos, y aquí principalmente el de los escultores, puesto que tanto los anticuarios como los escultores hablan de un estilo propio romano. Existieron y existen aún muchas obras de arte, tanto figuras como relieves, con inscripciones romanas, y algunas estatuas con el nombre del artista. Entre las primeras se encuentra aquella figura que se descubrió hace más de dos años junto a St. Veit, en la archidiócesis de Salzburgo, y se colocó en dicha ciudad por orden del conocido arzobispo y cardenal Matthias Lange. Esta figura es de bronce y tamaño natural, y se asemeja en la postura al erróneamente llamado *Antinoo de Belvedere*. Otra estatua muy parecida, también de bronce, con idéntica inscripción en el mismo y raro sitio, o sea en el muslo, se encuentra en el jardín del palacio real de Aranjuez en España, donde mi amigo el señor Anton Raphael Mengs la ha visto y me la señala como obra antigua. A pesar de todas mis pesquisas, no he podido recabar sobre la estatua de Salzburgo la menor noticia que, correcta y detallada, hubiera permitido saber si una figura es copia de la otra. Sólo advierto que el hacha de guerra que la estatua de Salzburgo lleva en el grabado es un añadido fruto de la ignoracia. Otra figura, ésta de la Villa Ludovisi, que mide más de tres palmos y representa a la Esperanza, parece de estilo etrusco y lleva en la basa una inscripción romana ya citada en el capítulo anterior. De los relieves con inscripción romana ya he citado uno al comienzo del capítulo primero, que se halla en la Villa Albani y representa una despensa. Y en la misma villa existe otro en el que un padre vestido como un senador, sentado en una silla y con los pies sobre una especie de escabel, sostiene con la mano derecha un busto de su hijo, y frente a él tiene una figura femenina que parece esparcir una sustancia aromática en un candelabro. El relieve tiene esta inscripción:

C. LOLLIVS· ALCAMENES·
DEC· ET· DVVMVIR·

Del segundo tipo de estatuas cita Boissard una con la inscripción: TITIVS· FECIT·. En una estatua de Esculapio del Palacio Verospi figura el nombre del artista, ASSALECTVS·. No me entretendré en detallar las piedras grabadas que llevan los nombres de sus artistas romanos, tales como Epoliano, Cayo, Cnaeyo, etcétera.

Pero estos monumentos son suficientes en un sistema del arte para definir un estilo que difiere del etrusco y del griego. Los artistas romanos no llegaron a crear ningún estilo propio, sino que en los tiempos más antiguos seguramente imitaron a

los etruscos, de los que adoptaron muchos usos, en especial los sagrados, y posteriormente, en la época de su florecimiento, sus escasos artistas fueron discípulos de maestros griegos.

Una prueba clara e indisputable de la imitación del arte etrusco en los tiempos de la República es un vaso de metal de forma cilíndrica que se encuentra en el museo del Colegio de San Ignacio en Roma. En la tapadera aparece el nombre del artista y la indicación de que realizó esta obra en Roma, pero no sólo en el dibujo de muchas figuras, sino también en los conceptos se revela el estilo etrusco. Este vaso mide unos dos palmos de alto y su diámetro, uno y medio. La banda que tiene bajo el borde superior, y también la de su parte inferior, muestran los mismos adornos, pero la parte intermedia la envuelve un grabado hecho con buril que representa la historia de los argonautas, su desembarco, la lucha y la victoria de Pólux sobre Amico, etc. En la tapadera aparece representada en círculo una escena de caza, y arriba, en el centro, lleva fijadas tres figuras de metal fundido que están de pie y miden medio palmo; una de ellas representa a la persona muerta, en cuyo honor y recuerdo se colocaría el vaso en su tumba, y las otras dos son unos faunos a los que aquélla abraza; éstos tienen pies humanos, conforme a la idea de los etruscos, que ponían a estos semidioses o bien pies humanos, o bien patas y colas de caballo. Debajo de estas figuras está la citada inscripción: a un lado, el nombre de la hija de la madre fallecida:

DINDIA·MACOLNIA·FILEA·DEDIT

Y al otro, el nombre del artista:

NOVIOS·PLAVTIOS·MED·ROMAI·FECID·

Los tres pies sobre los que el vaso descansa tienen cada uno su particular representación fundida en metal. En uno de ellos aparece Hércules con la Virtud y la Voluptuosidad, personificadas no por figuras femeninas, como entre los griegos, sino masculinas.

La idea preconcebida de que los artistas romanos tienen un estilo propio y diferente del de los griegos es efecto de dos causas. Una es la explicación falsa de las imágenes representadas, en la cual se quiere encontrar, en imágenes tomadas del mundo griego, una historia romana y, por ende, un artista romano. Tal es la conclusión que un escritor superficial saca de su explicación forzada de una magnífica piedra griega del Museo Stosch. Esta piedra representa a Polixena, hija de Príamo, a la que Pirro sacrificó sobre la tumba de su padre Aquiles. Pero aquel escritor no encuentra dificultad en ver aquí la violación de Lucrecia. Prueba de su explicación sería el estilo romano del trabajo en esta piedra, el cual, dice, se muestra en ella con toda claridad, según su manera inversa de pensar, en la cual de una conclusión equivocada se deriva una premisa falsa. La misma conclusión habría extraído del bello grupo del supuesto joven Papirio, si no mostrase el nombre del

artista griego. La segunda causa es una aquí inoportuna veneración por las obras de los artistas griegos: como existen muchas obras mediocres, no se quiere atribuirlas a los griegos, y es más fácil colgar lo malo a los romanos que a éstos. De ahí que se considere trabajo romano todo lo que parezca malo, pero sin ofrecer la menor prueba. Ante estas opiniones tan infundadas y arbitrarias me creo autorizado para afirmar que, al menos según nuestros conocimientos actuales, el concepto de un estilo romano en el arte es pura imaginación. Sin embargo, y para no dejar nada fuera, hablaré primero de las circunstancias en que se hallaba el arte en tiempos de la República romana. Y como aquí tengo que prescindir del orden acostumbrado en el estudio del dibujo tanto de las figuras desnudas como de las vestidas, trataré al menos de la indumentaria masculina, aunque ateniéndome más a lo visto que a lo leído.

En cuanto al primer punto, es probable que, bajo los reyes, pocos romanos, si alguno, cultivaron el dibujo, y menos aún la escultura, pues bajo las leyes de Numa no podía representarse, como cuenta Plutarco, a ningún dios con forma humana, por lo que ciento sesenta años después del reinado de aquél, o, como dice Varrón, en los primeros ciento setenta años, no había ni estatuas ni imágenes de dioses en los templos de Roma. Digo en los templos, refiriéndome con ello a que no se les rindió culto religioso, pues en Roma existían estatuas de los dioses, que citaré seguidamente, sólo que no estarían albergadas en templos.

Para otras obras de carácter público, los romanos se sirvieron de los artistas etruscos, que en los tiempos más antiguos fueron en Roma lo que más tarde serían los artistas griegos, y ellos habrían hecho la estatua de Rómulo citada en capítulo primero. Si la loba de bronce del Campidoglio que amamanta a Rómulo y Remo es aquella obra tan antigua de que habla Dionisio, o bien aquella otra que, según Cicerón, fue dañada por un rayo, es cosa que no sabemos. Al menos puede verse en uno de los muslos traseros del animal una profunda grieta que bien pudiera ser el daño que le causó el rayo.

Tarquinio Prisco, o, como otros quieren, el Soberbio, hizo venir a un artista de Fregella, en el país de los volscos, o según Plutarco, a artistas etruscos de Veyes, para que hiciesen en barro cocido la estatua de Júpiter Olímpico. La cuadriga fue colocada arriba en el templo, y hay quien dice que esta obra fue realizada en Veyes. La estatua que Caya Cecilia, esposa de Tarquinio Prisco, hizo instalar en el templo del dios Sanga, era de bronce. Durante las revueltas de los Gracos, todavía en tiempos de la República, las estatuas de los reyes se alzaban a la entrada del Campidoglio.

Dada la sencillez de costumbres en los primeros tiempos de la República y en un Estado que se basaba en la guerra, poca ocasión habría para cultivar el arte. El máximo honor que alguien podía recibir era una columna a él erigida, y cuando se empezó a premiar los grandes méritos con estatuas, la medida de éstas se fijó en tres pies, una medida limitada para el arte. De este tamaño hemos de imaginarnos, pues, la estatua de Horacio Cocles, erigida en el templo de Vulcano, y la estatua de Cloelia a caballo, que aún existía en la época de Séneca, ambas de bronce, y otras muchas

realizadas en los primeros tiempos de Roma. También de bronce se hicieron otros monumentos públicos, y en columnas de bronce eran grabados los nuevos decretos, como aquel que daba permiso al pueblo romano para cultivar en el Aventino. Esto sucedió a comienzos del siglo cuarto de la ciudad de Roma, y poco después aparecieron aquellas columnas en las que se exhibían las nuevas leyes del decemviro.

En los primeros tiempos de la República, la mayoría de las estatuas de las divinidades debieron de hacerse de acuerdo con el tamaño y el carácter de sus templos, que a juzgar por el templo de la Fortuna, acabado en un año, no podían ser espléndidos, como también confirman otras fuentes y los templos conservados o sus ruinas.

Las estatuas mencionadas fueron seguramente realizadas por artistas etruscos. Así lo afirma Plinio del gran Apolo de bronce que más tarde estuvo en la biblioteca del templo de Augusto. En el año 461 de la ciudad de Roma, o sea en la 121.ª olimpiada, Espurio Carvilio, que derrotó a los samnitas, encargó a un artista etrusco fundir la estatua con las corazas, las grebas y los cascos de los vencidos. Tan grande era la estatua, que se dice que podía verse desde el monte Albano, hoy llamado monte Cavo. La primera estatua de Ceres en bronce la mandó hacer Espurio Cassio, cónsul en el año 252. Como cosa excepcional, en el año 417 se erigieron a los cónsules L. Furio Camilo y C. Moenio sendas estatuas ecuestres tras su victoria sobre los latinos, aunque no se nos dice de qué estaban hechas. Los romanos también se sirvieron de los pintores etruscos, los cuales pintaron, entre otras cosas, un templo de Ceres. Como este templo empezó a desmoronarse, las pinturas fueron retiradas junto con la pared en que habían sido pintadas y trasladadas a otro lugar.

En Roma, el mármol empezó a trabajarse tarde, como demuestra la conocida inscripción de S. Escipión Barbato, el hombre más digno de su tiempo, que está grabada en la peor de las piedras, llamada peperino. En esta misma piedra, y no en mármol, como se dice en un pasaje de Silio, pudo figurar la inscripción de la *Columna Rostralis* de C. Duilio, de la misma época, pues los restos de la inscripción que hoy se conserva son a todas luces de una época posterior.

Hasta el año 454 de la ciudad de Roma, o sea, hasta la 120.ª olimpiada, las estatuas de Roma tenían, como sus ciudadanos, largos cabellos y largas barbas, pues hasta el citado año no empezaron a llegar a Roma bárbaros procedentes de Sicilia, y Livio cuenta que el cónsul M. Livio, quien se había alejado de la ciudad muy disgustado y se había dejado crecer la barba, tuvo que afeitársela al pedirle el Consejo que volviera a aparecer. Escipión el Africano, o el Viejo, llevaba el cabello largo cuando Masinissa tuvo la primera entrevista con él. Pero sus cabezas en mármol y basalto aparecen siempre afeitadas, pues lo representan en edad más madura.

Durante la segunda guerra púnica, también los nobles romanos cultivaron la pintura. Q. Fabio, quien después de la desgraciada batalla de Cannas fue enviado a consultar al oráculo de Delfos, recibió del arte el nombre de *Pictor.* Unos años después de la citada batalla, Tiberio Graco hizo pintar en el templo de la Libertad de

Roma la alegría de su ejército en Benevento por la victoria sobre Hannón cerca de Luceria. Los beneventinos agasajaron a los soldados en las calles de la ciudad y, como la mayor parte de los hombres eran esclavos armados, a los cuales Graco, en consideración a los años de servicio bélico, ya antes de la victoria había prometido la libertad con el permiso del Senado, comían con gorros y con cintas de lana blanca alrededor de la cabeza como señal de su liberación. Pero muchos de ellos no habían dado suficientes muestras de valor y, como castigo, debieron comer y beber de pie mientras durase la guerra. Y en la pintura citada unos aparecen sentados a una mesa, otros permanecen de pie y otros más les sirven.

En esta segunda guerra púnica los romanos desplegaron todas sus fuerzas y, a pesar de sus muchos ejércitos derrotados, hasta el punto de que en Roma sólo quedaban 137.000 ciudadanos, en los últimos años de dicha guerra pudieron ir con veintitrés legiones a los campos de batalla, lo cual parece milagroso. En esta guerra, digo, el Estado romano cambió de estrategia, igual que hicieron los atenienses en la guerra con los persas: estableció relaciones y alianzas con los griegos, los cuales despertaron en los romanos el amor al arte. Las primeras obras de arte las llevó Claudio Marcelo a Roma tras la conquista de Siracusa, y con estas estatuas y objetos artísticos adornó el Capitolio y el templo por él consagrado cerca de la Porta Capena. También la ciudad de Capua sufrió este destino después de su conquista por Q. Fulvio Flaco, y todas sus estatuas fueron llevadas a Roma.

A pesar de la gran cantidad de estatuas obtenidas como botín, en Roma se hacían otras nuevas. Por aquella época, el dinero de las sanciones públicas lo emplearon los dirigentes gremiales del pueblo en erigir estatuas de bronce en el templo de Ceres. Durante el decimoséptimo y último año de la guerra, los ediles ordenaron colocar en el Capitolio tres estatuas más hechas con el dinero de las sanciones, y con el mismo dinero se hicieron algo más tarde otras tantas de bronce de Ceres, del *Liber Pater* y de *Libera*. Y con el botín obtenido en España, L. Estertinio mandó construir en el Foro Boario dos arcos con estatuas doradas. Livio observa que por aquel entonces aún no existían en Roma los edificios públicos llamados *basilicae*.

En las procesiones públicas todavía se sacaban estatuas de madera, como se hizo unos años después de la conquista de Siracusa y en el duodécimo de aquella segunda guerra. La caída de un rayo en el templo de Juno Regina, en el Aventino, se interpretó como un mal presagio, y se sacaron del templo en procesión dos estatuas de la diosa hechas de madera de ciprés acompañadas de veintisiete vírgenes vestidas con largas túnicas que cantaban a la diosa.

Después de que Escipión el Africano, o el Viejo, expulsara a los cartagineses de toda España, y estando dispuesto a atacarlos en la misma África, los romanos enviaron al oráculo de Delfos figuras de los dioses hechas con mil libras de plata de botín, así como una corona de oro de doscientas libras.

Terminada la guerra de los romanos contra el rey Filipo de Macedonia, padre de Perseo, el último rey, L. Quinctio llevó de Grecia a Roma gran cantidad de estatuas

de bronce y de mármol y muchos vasos artísticamente trabajados, que fueron exhibidos al público durante los tres días que duró la celebración de su triunfo (acontecido en la 145.ª olimpiada). Entre el botín había también diez escudos de plata, uno de oro y ciento catorce coronas de este último metal, regalo éstas de ciudades griegas. Poco después, y un año antes de la guerra contra Antíoco el Grande, se colocó encima del templo de Júpiter en el Capitolio una cuadriga dorada junto con doce escudos también dorados. Y cuando Escipión el Africano se disponía a luchar como legado de su hermano contra el citado rey, mandó construir un arco en la subida al Capitolio y lo adornó con siete estatuas doradas y dos caballos. Ante el arco mandó colocar dos grandes pilas de mármol.

Hasta la 147.ª olimpiada, y hasta la victoria de Lucio Escipión, hermano de Escipión el Africano, o el Viejo, sobre Antíoco el Grande, las estatuas de las divinidades en los templos de Roma eran en su mayoría de madera o de barro, y eran pocos los edificios públicos que había en la ciudad. Pero esta nueva victoria, que convertía a los romanos en dueños de Asia hasta la cordillera de Tauro y llenó Roma de un indescriptible botín de lujos asiáticos, elevó el esplendor de Roma, que conoció y adoptó las suntuosidades de Asia. En aquel mismo tiempo las bacanales de los griegos se introdujeron entre los romanos. L. Escipión acumuló en su templo, entre otros tesoros, vasos de plata repujada y grabada que juntos pesaban 1.424 libras, y vasos de oro igualmente trabajados con un peso total de 1.024 libras.

Después de que los romanos adoptaran y difundieran entre ellos los dioses griegos con sus nombres griegos, de cuyo culto se encargaban sacerdotes griegos, llegó la oportunidad de encargar las estatuas a Grecia, o bien mandarlas hacer en Roma por artistas griegos. Y, como dijo Catón el Viejo en un discurso, estas estatuas dejaban en ridículo los relieves de barro cocidos de los viejos templos. En la misma época se colocó en Roma la estatua de L. Quinctio, quien en la anterior olimpiada tras la guerra macedónica había obtenido la victoria. Esta estatua llevaba un inscripción griega, lo que hace suponer que fue obra de un artista griego, como también lo hace suponer la inscripción griega en la base de una estatua que Augusto erigió a César.

Cuando se había hecho la paz con Antíoco, los etolios, que habían sido aliados de éste, se levantaron en armas contra los macedonios, lo que suponía hacerlo también contra los romanos, amigos de éstos. La ciudad de Ambracia sufrió un intenso asedio y finalmente se rindió. En esta ciudad había tenido su trono el rey Pirro y estaba llena de estatuas de bronce y de mármol, así como de pinturas, y todas estas obras pasaron a manos de los romanos, que las transportaron a Roma. Los ciudadanos de Ambracia se quejaron a Roma de que no les quedaba ni un solo dios a quien pudieran adorar. M. Fulvio introdujo en Roma, después de su triunfo sobre los etolios, doscientas ochenta estatuas de bronce y doscientas treinta de mármol. Para disponer y embellecer los juegos que este mismo cónsul organizaba, llegaron a Roma artistas griegos, y fue entonces cuando en los juegos romanos aparecieron por vez primera los luchadores al estilo griego. Este mismo Fulvio, que era censor junto con M.

Emilio, comenzó en el año 573 de la fundación de Roma a embellecer la ciudad con magníficos edificios públicos. Sin embargo, en aquella época el mármol todavía no abundaba en Roma, puesto que los romanos no eran aún dueños seguros de la región de los ligures, donde se hallaba Luna, la actual Carrara, de la que entonces, como hoy, se extraía el mármol blanco. Esto explica también que el mencionado censor M. Fulvio hiciese desmontar los bloques de mármol que cubrían el famoso templo de Juno Lacinia en Crotona, en la Magna Grecia, para llevarlos a Roma con objeto de hacer el tejado de un templo que debía construir por haberlo prometido. Su colega, el censor M. Emilio, hizo pavimentar la plaza de un mercado y, cosa extraña, ordenó cercarlo con estacas.

Pocos años más tarde, en el 564 de la fundación de Roma, Escipión el Africano, o el Viejo, añadió unas columnas al templo de Hércules y dos *bigae* doradas al Capitolio; y el edil Q. Fulvio Flaco, dos estatuas también doradas. El hijo de aquel Glabrio que había derrotado a Antíoco en las Termópilas, erigió a su padre la que, según Livio, fue la primera estatua dorada que hubo en Italia; seguramente se referirá a estatuas de hombres ilustres. En la guerra macedónica contra Perseo, el último rey, los delegados de la ciudad de Calcis se quejaron de que el pretor L. Lucrecio, a quien se habían rendido, había saqueando todos los templos y llevado todas sus estatuas y tesoros a Anzio. Tras la victoria sobre el rey Perseo, Paulo Emilio marchó a Delfos, donde se trabajaba en las basas sobre las que dicho rey quería colocar sus estatuas, y dispuso que se emplearan para la suya propia.

Éstas son las noticias que tenemos sobre el arte de los romanos en tiempos de la República; las que tenemos a partir de la época en que me he detenido y hasta la pérdida de la libertad romana, más mezcladas con la historia griega, pueden encontrarse en la segunda parte. Estas noticias tienen al menos el valor de que, si alguien quisiera ahondar más en ellas, se ahorraría parte del esfuerzo que requiere este tipo de lectura detenida de los antiguos y la atención a su cronología.

Segunda parte. De la indumentaria masculina de los romanos

Como indica su título, la segunda parte de este capítulo se compondrá de unos breves comentarios sobre la indumentaria masculina de los romanos (puesto que el arte está esencialmente relacionado con la forma), aunque no dispongamos de figuras para conocerla. La mayor parte de lo que podemos decir de ella lo comparte con la indumentaria masculina griega. En tal indumentaria incluyo también los pertrechos del cuerpo, pero sin detenerme en el estudio de las armas. Hablaré, primero, de las prendas que cubrían más el cuerpo y, luego, de las que cubrían partes especiales.

En los tiempos más antiguos, algunos pueblos consideraban las prendas interiores propias de mujeres, y los primeros romanos no llevaban más que su toga sobre el cuerpo desnudo. Así estaban representadas las estatuas de Rómulo y de Camilo en el

Capitolio. Aun en tiempos posteriores, quienes se presentaban al pueblo en el Campo de Marte para ser honrados, solían ir sin prenda interior, para que las cicatrices en sus pechos demostrasen su valentía. Pero la prenda interior fue luego común entre los griegos, con excepción de los filósofos cínicos, y todos los romanos, y sabemos que Augusto llegaba a ponerse en invierno cuatro prendas interiores. En las estatuas, bustos o relieves, la prenda interior sólo es visible en el cuello y en el pecho, porque las figuras aparecen representadas con un manto o con toga, y sólo en las pinturas antiguas del *Terencio* y el *Virgilio Vaticanos* vemos figuras que visten únicamente la prenda interior. Era ésta una especie de túnica con mangas que se colocaba por la cabeza y que, si no iba recogida, llegaba hasta las pantorrillas. Las mangas eran a veces muy cortas y apenas cubrían el músculo superior del brazo, como en la bella estatua senatorial de la Villa Negroni. Estas mangas se llamaban χολόβια, es decir, mangas cortadas. Las mangas largas y estrechas que, como en la vestimenta femenina, llegaban hasta las muñecas, las levaban, como dice Lipsio, sólo *cinaedi* y *pueri meritorii*. Los siervos, que no usaban manto, llevaban su prenda interior recogida y atada por encima de las rodillas. En un magnífico vaso de mármol con aros del Palacio Farnesio, que representa a varias bacantes danzando y a Sileno, vemos además a un Baco indio y barbado que lleva la prenda interior atada sobre el pecho, nota curiosa que no vemos en ningún otro lugar.

La toga de los romanos era, como el manto de los griegos y aun el de nuestros días, de corte enteramente circular. Recuerde el lector lo que en el capítulo anterior dije sobre el manto de las mujeres griegas. Y si Dionisio de Halicarnaso dice que la toga tenía forma de semicírculo, creo que no se refería a la forma de su corte, sino a la forma en que quedaba una vez puesta. Pues del mismo modo que los mantos griegos se llevaban muchas veces doblados, también la toga redonda se llevaría de la misma manera, y ello solventaría todas las dificultades que encuentran quienes describen las vestimentas de los antiguos. Los estudiosos no encuentran entre la toga y el manto, en especial los de los filósofos, otra diferencia que el hecho de que este último se llevaba sobre el cuerpo desnudo y no, como la toga, encima de una prenda interior. Otros se imaginan cuadrados los mantos griegos y creen ver cuatro puntas en el manto que lleva la figura de Eurípides en un grabado, y hay quien asegura ver otras tantas en el manto de la figura que aparece junto a la cueva en la *Apoteosis de Homero* del Palacio Colonna. Pero todos yerran, pues estas cuatro puntas y borlas no existen ni en una ni en la otra figura. La pequeña estatua con el nombre de Eurípides en su basa, que se había dado por perdida, reapareció hace poco tiempo en el guardarropa del Palacio Farnesio; la tuve durante un tiempo en mis manos y puedo dar fe de lo que digo.

La toga se llevaba, como el manto, echada sobre el hombro izquierdo, y la multitud de pliegues que se formaba se llamaba *sinus*. Por lo general, con la toga no se usaba cinturón, como otros también han notado, pero en algunos casos sí se usaba, o así en los pasajes de Apiano que citamos más abajo. En campaña, los griegos no

vestían sus mantos ni los romanos sus togas, sino una ligera capa que éstos llamaban *tibenum* o *paludamentum,* y aquéllos clámide, que era también redonda y que seguramente sólo difería del manto y de la toga en el tamaño. Lo que otros hayan podido decir sobre diferentes formas de esta prenda queda desmentido por lo que vemos, pues todas las estatuas con coraza, y también otras, como un Augusto desnudo de la Villa Albani, el Marco Aurelio a caballo, dos reyes de mármol negro del Campidoglio y los bustos de los emperadores llevan este manto y se ve claramente que no era cuadrado, sino que tuvo que ser redondo, como indican los pliegues, que no habrían podido caer como lo hacen siendo cuadrados. Un gran botón sostenía el manto por lo general sobre el hombro derecho y pendía del izquierdo, cubriéndolo, de modo que el brazo derecho quedaba libre. Pero en ocasiones este botón estaba en el hombro izquierdo, como en los bustos de Druso, Claudio, Galba, Trajano, Adriano y Marco Aurelio del Campidoglio.

Los adornos y guarniciones de la vestimenta masculina no visibles en los monumentos no son tema de este tratado, pero, dado que en una antigua pintura de Herculano que representa a la musa Talía hay un supuesto *clavus,* debo, al menos, referirme a éste. En aquella parte del manto de esta figura que cubre el muslo hay una franja alargada y cuadrada de distinto color, y los autores de la descripción de las pinturas de Herculano intentan demostrar que dicha franja es el *clavus* de los romanos, que es una pieza de púrpura cosida o entretejida, cuya anchura indicaba la dignidad y la categoría de la persona. Todo esto es lo que he debido recordar sobre la vestimenta del cuerpo.

La indumentaria de partes especiales es la de la cabeza, las piernas y las manos. Respecto a la cabeza, los romanos no acostumbraban a llevar diadema, como los griegos, entre los cuales estas cintas en la cabeza eran a veces de bronce, como parece indicar la que lleva la cabeza de bronce de un supuesto Ptolomeo de la Villa Albani, pues en ella hay unas muescas alargadas, probablemente destinadas a sujetarla. A veces, la barba iba anudada bajo la barbilla, como se ve en una cabeza del Campidoglio y en otra, herculana, de Portici. Los espartanos tenían prohibido llevar bigote.

Tanto los viajeros como los que trabajaban en el campo se protegían del sol y de la lluvia con un sombrero semejante en la forma al nuestro, pero generalmente con las alas sin levantar y de poco fondo, como ya dije en el capítulo anterior sobre los sombreros de las mujeres. Este sombrero iba provisto de unas cintas que podían atarse bajo la barbilla; cuando no se deseaba cubrir la cabeza, el sombrero colgaba de ellas a la espalda. Sin embargo, estas cintas nunca son visibles. Con un sombrero echado a la espalda aparece representado Meleagro en varias piedras grabadas, y en dos relieves muy parecidos entre sí, uno de la Villa Borghese y otro de la Villa Albani, que representan a Anfión y a Zetos con su madre Antíope, Zetos lleva el sombrero a la espalda como indicación de la vida pastoril que ha elegido.

He dado a conocer por vez primera esta obra también en otros lugares. Un sombrero semejante llevaron también los atenienses en los tiempos más antiguos, pero luego la costumbre se perdió. En su lugar aparece una especie de sombrero de alas subidas, que delante forman un largo pico, y a los lados tienen un corte para subirlas bien por delante, como algunos sombreros de viaje, que en Alemania se llevan en las monterías. Este sombrero es el que lleva el llamado Baco indio del ya citado vaso de mármol del Palacio Farnesio. Una figura que aparece en la escena de caza del vaso cilíndrico de bronce que anteriormente hemos descrito, lleva un sombrero de apretadas alas bajas, semejante al de los sacerdotes. Un tipo especial de sombrero es el que llevaban los aurigas romanos que hacían carreras de carros; éstos eran picudos por arriba y se parecían mucho a los sombreros chinos. Estos sombreros son los que vemos en las cabezas de dichos personajes en unos fragmentos de mosaico de la casa Massini, así como en una obra, ya perdida, que poseía Montfaucon.

Hemos de recordar aquí el gorro frigio, usado tanto por hombres como por mujeres, para aclarar un pasaje de Virgilio hasta ahora no entendido. En la casa de la Villa Negroni se encuentra una cabeza juvenil masculina con un gorro frigio, detrás del cual cae un velo que envuelve por delante el cuello y cubre la barbilla hasta el labio inferior, tal como aparece colocado en una figura de bronce, con la sola diferencia de que en ésta cubre también la boca. Esta cabeza explica las palabras del Paris de Virgilio:

> Maeonia mentum mitra crinemque madentem Subnixus.
> *Aen.*, 4., v. 216.

Un pasaje del que podrán encontrarse supuestas explicaciones y correcciones en los escritores citados más adelante.

Las calzas eran de uso común entre griegos y romanos, como se ve en las pinturas herculanas y otras; ellas contradicen a algunos estudiosos que han afirmado lo contrario. Las que lleva el supuesto Coriolano en la pintura de las termas de Tito le llegan hasta los tobillos, ciñen las piernas como medias y son azules. Entre los griegos, las danzarinas usaban calzas, como lo hacen hoy en día. Pero el uso de las calzas por los hombres no era todavía general y, en lugar de las calzas, empleaban vendas que envolvían los muslos. Pero también esto se consideraba afeminado, como Cicerón le echaba en cara a Pompeyo por usarlas. En tiempos de Trajano aún no eran comunes entre el vulgo estas vendas alrededor de las caderas. En las imágenes de este emperador en el arco de Constantino, en cambio, se le ve con los muslos cubiertos hasta debajo de la rodilla. Las calzas de los pueblos bárbaros formaban una sola pieza con las medias y se las ataban bajo el tobillo con las correas de las sandalias. En tiempos posteriores, las medias fueron separadas de las calzas, y éste es el origen de que palabra alemana *Strumpf*, que significa «algo cortado», como demuestra Eckhart

en el *Ebnerisches Kleinodienkästlein.* Miguel Angel contradijo en su *Moisés* la manera antigua de usarlas al ponérselas debajo de las calzas y atárselas, por tanto, bajo las rodillas.

Otros han estudiado detenidamente los diversos tipos de calzado que usaban los antiguos. El de los romanos era distinto del de los griegos, según afirma Apiano. Pero nosotros no podemos señalar esta diferencia. Los romanos distinguidos llevaban calzado de cuero rojo procedente de Partia, que correspondería al actual cordobán. Los atenienses nobles adornaban su calzado con medias lunas de plata y de marfil, que parece iban colocadas al lado, debajo del tobillo. No encuentro a este respecto otra ilustración que la estatua de Adriano de la Villa Albani, representado con coraza y descalza. He hablado de esta estatua en otro lugar, donde he comentado que este emperador solía caminar con su armadura veinte millas, y lo hacía descalzo. Pero esta estatua está ya irreconocible: su cabeza se necesitó para completar otra estatua, y ésta se confundió con una cabeza de Septimio Severo, con lo que los pies desnudos perdieron su significado.

Algunas figuras de urnas funerarias llevan guantes, contra la opinión de Casaubon, que asegura que ni griegos ni romanos usaron guantes. Y se equivoca tanto más por cuanto que ya en tiempos de Homero se conocían los guantes, y éste se los pone a Laertes, padre de Ulises.

Otro aspecto de la indumentaria corporal es la armadura, cuyas piezas eran la coraza, el casco y las grebas. La coraza era doble en los antiguos y cubría pecho y espalda. Estaba hecha de lienzo o de metal. De lienzo eran las que llevaban los fenicios y los asirios del ejército de Jerjes, y también las de los cartagineses, de los que se tomaron las tres corazas que Gelo envió a Élide, y las de los españoles. Los generales y los emperadores romanos llevarían, como Galba, del que ya hemos indicado esto, este tipo de corazas, como se aprecia en sus estatuas, pues a menudo se distinguen en ellas todos los músculos, algo que se conseguía mejor presionando el lienzo sobre una forma que dándosela al bronce. Este lienzo se preparaba con vino fuerte o con vinagre y sal, doblándolo luego de ocho o diez veces. Pero existen también otras corazas de la misma hechura que parecen ser de bronce, y algunas se asemejan mucho a las de nuestros coraceros. Es la que llevan, entre otros, un hermoso busto de Tito y dos prisioneros yacentes de la Villa Albani. Todas estas corazas tienen sus charnelas a ambos lados.

Después de todo lo que otros han dicho ya sobre los cascos de los antiguos, me limitaré a decir que no todos eran de metal, sino que también los había de cuero o de otra materia flexible, pues el casco que se encuentra bajo el pie de la estatua de un héroe en el Palacio Farnesio está medio aplastado y, por tanto, no podría ser de bronce.

En relieves y piedras talladas se ven con frecuencia grebas, pero sólo hay una estatua que las lleva, y se halla en la Villa Borghese. Entre los etruscos, y en Cerdeña, también se usaban grebas, pero, en lugar de cubrir las tibias, cubrían las pantorrillas,

quedando abiertas por la parte delantera de las piernas. De esta clase son las de una muy antigua figura de bronce sarda de un soldado, de la cual hablaré en la obra que anuncio en el Prólogo.

Esto es todo sobre la indumentaria masculina de los romanos y todo lo que un artista necesita saber sobre ella. Y aquí concluyo la primera parte de esta *Historia*.

HISTORIA DEL ARTE DE LA ANTIGÜEDAD

SEGUNDA PARTE

Expuesta desde las circunstancias externas
de las épocas vividas por los griegos

La segunda parte de esta *Historia* es lo que denominamos historia en sentido estricto, y lo es de los destinos del arte de los griegos en relación con las circunstancias externas de Grecia que más han influido en él. Pues las ciencias, y hasta la sabiduría misma, dependen del tiempo y de sus cambios, pero aún más el arte, alimentado y sostenido por la abundancia, y muchas veces por la vanidad. Era, pues, necesario indicar las circunstancias en que se encontraron los griegos en las distintas épocas, y lo haremos brevemente y sólo conforme a nuestro propósito. De toda esta historia se infiere que fue la libertad la que permitió que el arte ascendiera. He querido escribir una historia del arte, y no de los artistas, por lo que sus vidas, que muchos otros han descrito, no tienen aquí cabida. Pero menciono sus principales obras, algunas de las cuales considero en sus cualidades artísticas. Por este motivo no cito a todos los artistas que recuerdan Plinio y otros escritores, ya que la mera indicación de sus nombres y sus obras, sin otras noticias, nada nos enseñaría. Pero de los artistas griegos más antiguos incluyo una minuciosa relación ordenada según las épocas, en parte porque los últimos escritores meramente históricos la mayoría de las veces los han pasado por alto, y en parte porque en la mención de sus obras se manifiesta en cierta medida el desarrollo del arte más antiguo. Con esta relación, que resume las noticias más antiguas, comienzo esta *Historia*.

Ya en los tiempos más remotos, Dédalo cultivaba el arte, y todavía en tiempos de Pausanias había figuras de madera talladas por las manos de este célebre artista, de quien aquél dice que, a pesar de toda su informidad, tenían algo de divino. En su misma época vivió Esmilis, hijo de Eucles, de la isla de Egina, quien hizo una Juno en Argos y otra en Samos; posiblemente el Escelmis de Calímaco fuese el mismo artista, pues era uno de los más antiguos, y este poeta habla de una estatua de madera de Juno hecha por él. En vez de Escelmis, léase, pues, Esmilis. Uno de los discípulos de Dédalo fue Endoeo, quien, al parecer, siguió a su maestro a Creta. Después de estos tiempos míticos hay una gran laguna en la historia de los artistas y hasta la décimo octava olimpiada no se tiene noticia de ninguno. En esta época se hizo famoso el pintor Bularco, entre cuyas pinturas una que representaba una batalla se pagó a peso de oro. También por aquel entonces debió de vivir Aristocles de Cidonia, natural de Creta, ya que se le sitúa antes de que la ciudad siciliana de Mesina cambiase su antiguo nombre de Zancle, lo cual aconteció antes de la vigésimo nona olimpiada. De él había en Élide un Hércules en lucha con la amazona Antiope a caballo para quitarle su cinturón. Más tarde se hicieron célebres Malas, de la isla de Quíos, su hijo Micíades y su nieto Antermo. Los hijos de este último fueron Bupalo y Antermo, vivieron hacia la sexagésima olimpiada y se los contó entre sus antepasados hasta la primera olimpiada. También florecieron entonces Dipoeno y Escilis, que Pausanias tiene erróneamente por discípulos de Dédalo; en todo caso, se trataría de un Dédalo más joven, del mismo modo que después de Fidias hubo un escultor de Sición con este nombre. Discípulos de Dipoeno y Escilis fueron Learco, de Regio, en la Magna Grecia, Doríclidas y Dontas, ambos lacedemonios, y Tecteo y Angelio, que

en Delos esculpieron un Apolo, probablemente aquel cuyos numerosos fragmentos, junto con la basa y la famosa inscripción, estaban todavía a fines del pasado siglo en la isla de Delos. En la misma época habrá que situar a Aristodemón de Argos, Fitodoro de Tebas y Damofón de Mesenia. Este último hizo en Egio, Acaya, una Juno Lucina de madera con las extremidades de mármol. También fueron obras suyas un Mercurio de madera y una Venus de Megalópolis, en Arcadia. Más o menos de esta época tuvo que ser Lafaes, cuyo Apolo de estilo antiguo se hallaba en Egira. Poco después destacó Demeas, que hizo una estatua de Milón de Crotona en Élide; esto debió de suceder después de la sexagésima olimpiada, considerando la época de Pitágoras, y sobre todo porque antes de la sexagésima olimpiada no se erigían en Élide estatuas a luchadores como Milón. Siguieron Estomio y Somis, que florecieron antes de la batalla de Maratón, y Calón, el discípulo de Tecteo. De éste había en Élide treinta y cinco estatuas de bronce de personas jóvenes que eran otros tantos retratos de jóvenes mesineses de Sicilia. Pausanias ofrece datos esporádicos sobre estas estatuas. En la misma época que Calón vivieron Menecmo y Soidas de Naupacto. Éste hizo una Diana de marfil y oro para su templo de Patras. También florecieron entonces Hegias y Agelado, maestro este último de Policleto, que, entre otras obras, representó en Élide a Cleóstenes, vencedor de la sexagésimo quinta olimpiada, sobre un carro. Uno de sus discípulos, Ascaro, hizo también en Élide un Júpiter con una corona de flores. En esta misma época habría que situar a Ifión de Egina, que había hecho una estatua de Angelio, hija de Mercurio.

Antes de la campaña de Jerjes contra los griegos eran ya célebres los siguientes escultores: Simón y Anaxágoras, ambos de Egina, que hicieron el Júpiter que los griegos colocaron en Élide después de la batalla de Platea. Onatas, también de Egina, había hecho en Élide, entre otras muchas obras, los ocho héroes que se ofrecieron para echar a suertes quién debía luchar contra Héctor. Dionisio de Regio y Glauco de Mesina, en Sicilia, vivieron en la época de Anaxilas, tirano de Regio, o sea, entre la septuagésimo primera y la septuagésimo sexta olimpiada; un caballo de Dionisio lleva una inscripción con su nombre en las costillas. Aristómedes y Sócrates hicieron por encargo de Píndaro una Cibeles para su templo de Tebas. Mandeo de Peón fue autor de una Victoria que se hallaba en Élide. Glauquias de Egina hizo en Élide una estatua del rey Hierón sobre un carro. Mencionemos también a Eladas de Argos, maestro de Fidias.

Estos artistas fundaron sus particulares escuelas, y las más famosas escuelas artísticas de Grecia, las de Egina, Corinto y Sición, verdadera patria de las obras de arte, son de una gran antigüedad. La última de estas escuelas probablemente la fundaran los famosos escultores Dipoeno y Escilis, que se establecieron en Sición, y a algunos de sus discípulos ya me referí antes. A Aristocles, hermano de Canaco y también escultor de esta ciudad, se lo consideraba aún después de siete generaciones la cabeza de una escuela que duró mucho tiempo en Sición. Demócrito, otro escultor de Sición, dio los nombres de los maestros de esta ciudad hasta el quinto anterior a él.

Polemón escribió un tratado sobre las pinturas de Sición y sobre un pórtico de la ciudad con gran número de obras de arte. Eupompo, maestro de Pánfilo, que a su vez tuvo por discípulo a Apeles, llegó a ser tan considerado, que las diversas escuelas griegas, unidas desde hacía algún tiempo con el nombre de heládicas, se separaron de nuevo, de modo que además de la escuela jónica, que correspondía a los griegos asiáticos, existieron, cada una para sí misma, la de Atenas y la de Sición. Pánfilo y Policleto, Lisipo y Apeles, quien se trasladó a Sición para perfeccionarse en su arte con Pánfilo, dieron a esta escuela su último esplendor y parece que, en tiempos del rey Ptolomeo Filadelfo de Egipto, la mejor y más célebre escuela de pintura estuvo en esta ciudad, pues de la espléndida exposición que organizó este rey sólo se nombran pinturas de los artistas de Sición.

Por su situación privilegiada, Corinto era, ya en los tiempos más antiguos, una de las ciudades más poderosas de Grecia y los primeros poetas la llamaron la opulenta. Se dice que Cleantes fue el primer artista corintio que añadió algunos detalles al mero contorno de una figura. Pero ya Estrabón habla de pinturas de Cleantes con muchas figuras que aún existían en su época. Cleofanto de Corinto llegó a Italia con Tarquinio Prisco, antes de la cuadragésima olimpiada, y fue el primero que mostró a los romanos el arte griego en la pintura. En tiempos de Plinio todavía se conservaban en Lanuvio una Atalanta y una Helena de este artista bellamente dibujadas.

Si cabe determinar la antigüedad de la escuela de Egina por el célebre Esmilis, natural de esta isla, su fundación se remonta a los tiempos de Dédalo. Pero que ya en tiempos muy antiguos comenzó a formarse en aquella isla una escuela de arte, lo atestiguan las noticias sobre las muchas estatuas antiguas existentes en Grecia de estilo egineta. Cierto escultor de Egina no es conocido por su nombre, sino simplemente como «el escultor egineta». Los habitantes de la isla, que eran dorios, se dedicaban en gran medida al comercio y a la navegación, lo cual hizo prosperar su arte. Hablando de la navegación egineta en los tiempos más antiguos, Pausanias dice que en ella eran superiores a los atenienses, aunque, como éstos, no tenían, antes de la guerra persa, más que barcos de cincuenta remos y sin cubierta. La rivalidad entre ellos condujo a una guerra que se suspendió cuando Jerjes alcanzó Grecia. Egina, que tuvo bastante parte en la victoria de Temístocles sobre los persas, obtuvo muchas ventajas de la misma, pues el rico botín persa fue conducido y vendido allí, con lo cual la isla, como cuenta Heródoto, alcanzó una gran riqueza. Este florecimiento de la isla se mantuvo hasta la octogésimo octava olimpiada, época en que sus habitantes fueron expulsados por los atenienses porque estaban de parte de los lacedemonios. Los atenienses ocuparon la isla con sus colonias y los eginetas se retiraron a Tirea, en tierra argólica. Más tarde volvieron a tomar posesión de su patria, pero no recuperaron su antiguo poderío.

Después de la quincuagésima olimpiada, Grecia conoció tiempos difíciles. Estuvo dominada por distintos tiranos, y esta situación duró casi setenta años. Polícrates se adueñó de Samos, Pisístrato, de Atenas, y Cipselo transmitió el poder sobre Corinto a

su hijo Periandro, asegurando su poder mediante alianzas y matrimonios con otros enemigos de la libertad de su patria, como eran los tiranos de Ambracia, Epidauro y Lesbos. Melancro y Pitaco eran tiranos de Lesbos, y toda Eubea era súbdita de Timondas, y Ligdamis se convirtió en señor de Naxos con la ayuda de Pisístrato. Pero la mayoría de ellos no había conseguido el poder con violencia o por las armas, sino que lograron sus fines mediante la elocuencia y se encumbraron haciendo concesiones al pueblo. Como Pisístrato, reconocían las leyes de sus súbditos también para ellos mismos. La palabra «tirano» era un título de honor. Aristodemo, el tirano de Megalópolis, en Arcadia, recibió el sobrenombre de Χρηστο u hombre recto. Las estatuas de los vencedores de los grandes juegos, de las que Élide estaba llena ya antes del florecimiento de las artes, representaban con frecuencia a defensores de la libertad, y los tiranos tuvieron que permitir que se reconocieran sus méritos, con lo que los artistas pudieron en toda ocasión exponer sus obras a los ojos de todo el pueblo.

En Inglaterra se encuentra un relieve con dos figuras que representan a un joven vencedor en los juegos, llamado Manto, como indica la inscripción en bustrófedon que lleva la obra, y a un Júpiter sentado. Esta obra debe de ser de aquella época, pero no anterior a la quincuagésima olimpiada, puesto que fue entonces cuando se comenzó a trabajar el mármol, como ya indiqué en la primera parte. Entonces debía de haber pocas estatuas de mármol en Grecia. Las columnas que rodeaban un templo de Diana situado en los montes de Sunio eran, en tiempos de Temístocles, de cierta piedra blanca. Mas a partir de un grabado no podemos aventurar un juicio sobre el citado relieve. Pero una piedra sepulcral que se supone del poeta espartano Alcmán, que floreció en la trigésima olimpiada, no puede ser tan antigua como indica una inscripción que no se acaba de entender y se ha explicado de forma muy arbitraria; esta piedra se encuentra en la casa Giustiniani de Venecia.

La moneda de oro más antigua que se conserva, y que se cree procede de Cirene, en África, sería de la misma época, según los estudios que de ella se han hecho. Esta moneda debió de mandarla acuñar Demónax de Mantinea, regente de Cirene durante la minoría de edad de Bato IV, que vivió en la misma época que Pisístrato. En ella aparece Demónax de pie, con una cinta en la cabeza de la que salen rayos y un cuerno de carnero encima de la oreja; en la mano derecha sostiene una Victoria y, en la izquierda, un cetro. Pero es más probable que esta moneda se acuñase más tarde, en memoria de Demónax.

Una vez derrocados en Grecia los tiranos, salvo los que gobernaban Sición con benevolencia y respeto de las leyes, y los hijos de Pisístrato expulsados y asesinados, lo cual aconteció en la sexagésimo séptima olimpiada, o sea, por la época en que Bruto liberó a su patria, los griegos levantaron la cabeza más que nunca y un nuevo espíritu inundó la nación. Las repúblicas que más adelante serían tan famosas, habían sido pequeños Estados sin importancia hasta el tiempo en que los persas irrumpieron en Jonia, destruyeron Mileto y se llevaron a sus habitantes. Los griegos en general,

pero sobre todo los atenienses, quedaron muy afectados. Y aun varios años más tarde, cuando Frínico representó en una tragedia la toma de Mileto, el pueblo entero rompió en sollozos. Los atenienses reunieron al fin todas sus fuerzas y, en unión con los eritreos, acudieron en auxilio de sus hermanos del Asia jónica e incluso tomaron la audaz decisión de atacar al rey de Persia en sus propios Estados. En la sexagésimo nona olimpiada penetraron hasta Sardes y conquistaron e incendiaron esta ciudad, cuyas casas eran de caña o bien tenían techos de este material, y en la septuagésimo segunda, es decir, veinte años después, cuando Hiparco, el tirano de Atenas, fue muerto y su hermano Hipias expulsado, lograron la asombrosa victoria de Maratón, que la historia contaría como una gesta prodigiosa.

Esta victoria elevó a los atenienses sobre los habitantes de las demás ciudades y, como terminaron siendo los griegos más civilizados y renunciaron a las armas, sin las cuales ningún griego de los tiempos más antiguos aparecía públicamente ni aun en periodos de paz, el prestigio y el poder creciente de esta ciudad hicieron de ella la sede principal de las artes y las ciencias. De ahí que alguien dijera que todos los griegos tenían muchas cosas en común, pero que el camino de la inmortalidad sólo lo conocían los atenienses. En Crotona y en Cirene floreció la ciencia médica, y en Argos, la música, pero en Atenas se unían todas las artes y las ciencias. Diez años más tarde, Temístocles y Pausanias humillaron de tal modo a los persas en Salamina y Platea, que el miedo y la desesperación los persiguió hasta el mismo corazón de su reino, y para que los griegos no se olvidaran de los persas, las ruinas de los templos que habían destruido permanecieron sin restaurar como símbolos del peligro que había corrido su libertad. Y aquí comienzan los más memorables cincuenta años de Grecia.

A partir de entonces, todas las fuerzas de Grecia parecen ponerse en movimiento y los grandes dones de esta nación comienzan a revelarse más que nunca antes. Los hombres extraordinarios y los grandes espíritus que se habían formado desde un principio en el gran movimiento griego, surgieron todos de una vez. En la septuagésimo séptima olimpiada, Heródoto llegó a Élide procedente de Caria y allí leyó su *Historia* a todos los griegos reunidos. Poco antes, Ferécides escribía por primera vez en prosa. Esquilo apareció con las primeras tragedias bien ordenadas de estilo elevado cuando, desde su invención en la sexagésimo primera olimpiada, las tragedias no habían sido antes sino danzas de personajes que también cantaban. Por sus nuevas tragedias recibió Esquilo por primera vez un premio en la septuagésimo tercera olimpiada. También por aquel tiempo se empezaron a cantar los versos de Homero, y Cineto fue, en Siracusa, el primer rapsoda en la sexagésimo nona olimpiada. Asimismo Epicarmo representó las primeras comedias, y Simónides, el primer poeta de las elegías, fue uno de los principales innovadores de aquel gran periodo. El arte de la elocuencia adquirió por vez primera la condición de saber gracias al siciliano Gorgias de Leontini, y Antifón fue el primero en redactar en la Atenas de Sócrates los discursos jurídicos. También por primera vez un Atenágoras

enseñó públicamente filosofía, para lo que abrió su escuela en la septuagésimo quinta olimpiada. Pocos años antes, Simónides y Epicarmo habían completado el alfabeto griego y las letras inventadas por ellos se emplearon por vez primera en Atenas para los asuntos públicos en la nonagésimo cuarta olimpiada, terminado el régimen de los treinta tiranos. Todo esto fue una gran preparación para el perfeccionamiento del arte, hacia el cual Grecia caminaría a pasos agigantados.

La misma desgracia que alcanzó a Grecia sirvió para promover el arte, pues la devastación causada por los persas y la destrucción de la ciudad de Atenas hicieron necesaria, tras la victoria de Temístocles, la reconstrucción de los templos y de los edificios públicos. Con multiplicado amor a la patria, cuya defensa tantas vidas de hombres valientes había costado y que ahora parecía asegurada contra todo poder humano, los griegos comenzaron a embellecer cada ciudad y levantar nuevos y más espléndidos edificios. Estas grandes empresas requerían la colaboración de los artistas, a los que se dio oportunidad de mostrarse como otros grandes hombres. Las muchas estatuas de los dioses no hicieron olvidar a aquellos hombres admirables que habían luchado por su patria hasta la muerte. Incluso las mujeres que huyeron de Atenas a Trecena con sus hijos participaron de esta inmortalización, pues sus estatuas se colocaron en una galería de la ciudad.

Los escultores más célebres de esta época fueron Ageladas de Argos, maestro de Policleto; Onatas de Regina, quien colocó una estatua del rey Gelón de Siracusa sobre un carro con caballos realizado por Calamis, y Agenor, que mereció la inmortalidad por sus estatuas de Armodio y Aristogitón, fieles amigos y libertadores de su patria. Estas dos estatuas se colocaron en el primer año de la septuagésimo séptima olimpiada, pues las otras de bronce que se les erigieron cuatro años después del asesinato del tirano se las habían llevado los persas. Glauquias de Egina hizo la estatua del célebre Teagenes de Taso, que había conseguido en Grecia mil trescientas coronas por otras tantas victorias en los juegos. Testimonio del arte en aquellos tiempos son tambien las monedas del rey Gelón de Siracusa, una de las cuales, de oro, es de las más antiguas que se han conservado en este metal. No es posible determinar la edad de las monedas atenienses más antiguas, pero su estilo contradice al P. Hardouin, quien afirma que ninguna de ellas se acuñó antes del rey Filipo de Macedonia, pues hay monedas de cuño muy deforme. La moneda ateniense más bella que he visto es un quinario de oro que se guarda en el Museo Farnesiano del rey de Sicilia. Boze cree que no hubo monedas atenienses de oro, pero la moneda citada lo contradice. El nombre de Χρηστο, que puede leerse en el pecho de un busto del Campidoglio, que por ello se cree que es el retrato de Hierón de Siracusa, es de inscripción indudablemente nueva.

Se habían echado los cimientos de la grandeza de Grecia, sobre los cuales pudo levantarse un edificio magnífico y duradero: las manos de los sabios y los poetas fueron las primeras en ponerse a la obra, y las de los artistas lo concluyeron, y la historia nos conduce a él a través de un soberbio pórtico. Los griegos de aquella

época, no menos que los pocos que aún conocen a sus poetas, tuvieron que quedar asombrados cuando, pocos años después de representada una tragedia de Esquilo considerada perfecta, vieron aparecer a un Sófocles que, no gradualmente, sino en un vuelo inconcebible, alcanzaba la meta más alta que las fuerzas humanas podían ser capaces de alcanzar. Estrenó *Antígona,* su primera tragedia, en el tercer año de la septuagésimo séptima olimpiada. Un salto daría el arte desde el maestro al discípulo, o sea desde Ageladas a Policleto, y hay que creer que, si el tiempo no nos hubiese privado de la posibilidad de juzgar sus obras, advertiríamos que la diferencia entre el *Hércules* de Éladas y el *Júpiter* de Fidias, y entre el *Júpiter* de Ageladas y la *Juno* de Policleto, es la misma que entre el *Prometeo* de Esquilo y el *Edipo* de Sófocles. El primero resulta, con sus elevados pensamientos y su magnífica expresión, más asombroso que conmovedor, y en el argumento de su historia, en el que hay más realidad que potencialidad, vemos menos a un poeta que a un narrador. Pero el segundo agita los corazones con sentimientos interiores que penetran en el alma no a través de las palabras sino de imágenes cargadas de sensibilidad. La posibilidades extremas que sabía buscar y el admirable desarrollo y desenlace de su historia nos mantienen en continua expectación y nos conducen más allá de nuestros deseos.

Los tiempos más afortunados para el arte griego, especialmente el de Atenas, fueron los cuarenta años en que Pericles, por decirlo así, gobernó la República y durante aquella tenaz guerra que precedió a la del Peloponeso y que tuvo su comienzo en la octogésimo séptima olimpiada. Tal vez sea esta guerra la única en el mundo en que el arte, tan sensible, no sólo no salió perjudicado, sino que ascendió más que nunca. Con ella, las fuerzas de Grecia se desarrollaron al máximo y, como Atenas y Esparta buscaron y emplearon todos los medios imaginables para lograr la preponderancia de una sobre la otra, todo talento tuvo ocasión de revelarse, y las mentes y las manos de todos estuvieron siempre ocupadas. Mientras duró la guerra, los artistas tuvieron siempre en su pensamiento el día en que sus obras podrían ser expuestas ante todos los griegos. Pues cuando, cada cuatro años, se acercaban los juegos olímpicos, y cada tres los ístmicos, las hostilidades cesaban y todos los griegos dejaban su encono y se reunían en Élide o en Corinto en un clima de contento general y, a la vista de la gloria de la nación, que a todos se imponía, olvidaban por unos días lo pasado y lo que podía venir. También es cierto que los lacedemonios hicieron un armisticio de cuarenta días al acercase una fiesta que se celebraba en honor de Jacinto. Sin embargo, los Juegos Nemeos dejaron de celebrarse durante cierto tiempo cuando la guerra entre etolios y aqueos, en la cual se mezclaron también los romanos. La libertad de costumbres en estos juegos permitía no ocultar ninguna parte del cuerpo en los luchadores, lo que contribuyó a la instrucción general de los artistas. Hacía ya tiempo que el taparrabo se había suprimido, y Acanto fue el primero que, en la decimoquinta olimpiada, corrió en Élide sin esta prenda. Por tanto, está en un error quien afirme que la desnudez total en los juegos comenzó a ser costumbre entre la septuagésimo tercera y la septuagésimo sexta olimpiadas.

Especialmente memorables fueron ocho años de esta guerra, un tiempo que, para el arte, puede considerarse sagrado. Pues parece que los templos, edificios y obras de arte con que Pericles adornó su patria se hicieron principalmente en este periodo, en el cual se celebró la octogésimo tercera olimpiada, que fue cuando floreció Fidias.

Después de un cese de las hostilidades de tres años, conseguido por mediación de Cimón y cumplido, aunque calladamente, por ambas partes, se llegó a un armisticio formal que comenzó en el segundo año de la octogésimo segunda olimpiada. Por aquel tiempo, los romanos enviaron delegados a Atenas y a otras ciudades griegas para conocer sus leyes. Un año más tarde moría Cimón, y su muerte dio a Pericles vía libre para realizar sus grandes propósitos. Se propuso colmar Atenas de riqueza y abundancia dando ocupación a todos sus habitantes. Construyó templos, teatros, acueductos y puertos, en cuyo embellecimiento llegó hasta el derroche. El Partenón, el Odeón y otros muchos edificios, pero principalmente la doble muralla con la cual unió el puerto de El Pireo a la ciudad, son conocidos en todo el mundo. Fue entonces cuando el arte empezó a cobrar vida y Plinio dice que fue también entonces cuando nacieron tanto la escultura como la pintura.

El desarrollo del arte bajo Pericles puede compararse con la producción artística bajo los papas Julio II y León X. Grecia era entonces, como después lo sería Italia, un suelo fértil, no agotado pero tampoco abandonado, que, especialmente tratado, dio toda la rica fertilidad que encerraba. No puede hacerse una buena comparación entre el arte anterior a Fidias y el que precedió a Miguel Ángel y a Rafael, pero tanto en un caso como en otro poseía una sencillez y una pureza que contribuyeron tanto más a su perfeccionamiento cuanto menos afectado y más fresco se mantuvo.

Los dos artistas más grandes de Atenas fueron Fidias y Parrasio. El primero ejecutó, al margen de su arte y junto con Mnesicles, las grandes obras de Pericles, y el segundo colaboró en las obras de Fidias. Dibujó el combate de los lapitas con los centauros en el escudo de la Palas que Mys talló en marfil. Era la edad de oro del arte, en la que todos trabajaban en armonia, y los méritos públicamente decididos y reconocidos de cada uno atenuaban las rivalidades. El arte gozó de esta afortunada situación antes de aquel momento y bastante tiempo después. De los artistas anteriores podemos citar a Tilaco y a su hermano Onato, que, junto con sus hijos, hicieron en Élide una estatua de Júpiter. En la misma ciudad había un Mercurio, obra de Onatas de Egina y de Calíteles, que portaba un carnero. De sus sucesores podemos citar a Jenócrito y a Eubio, autores de un Hércules; a Tímocles y a Timárquides, que hicieron un Esculapio; a Menecmo y a Soidas, autores de una Diana, y a Dionisio y Policles (célebre este último por una Musa de bronce), que trabajaron en una Juno; y de este tipo de obras, con más de un padre, podría hacerse una larga lista. En la isla de Delos había una Isis en la que habían trabajado tres artistas de Atenas: Dionisodoro, Mosquión y Ladamas, hijos los tres de Adamas, como demuestra la inscripción de esta estatua, que se encuentra en Venecia. En el siglo XVI había en Roma un Hércules realizado por dos maestros, como indica una inscripción que tenía

esta estatua, y que encontré en un Plinio, editado en Basilea en 1525, con observaciones de Fulvio Ursino y Bartolomé Egio, que se hallaba en la biblioteca del señor de Stosch en Florencia. Esta inscripción es la siguiente:

ΜΗΝΟΔΟΤΟΣ ΚΑΙ
ΔΙΟΔΤΟΣ ΟΙ ΒΟΗΘΟΥ
ΝΙΚΟΜΗΔΕΙΣ
ΕΠΟΙΟΥΝ

Parece que Fidias terminó su famosa estatua de Júpiter Olímpico en la octogésimo tercera olimpiada, y Plinio fija la época de su florecimiento en esta olimpiada por ser entonces cuando realizó esta gran obra. Fidias dedicó su arte principalmente a las figuras de los dioses y de los héroes, y entre las estatuas de los campeones en Élide sólo se encontraba una suya, la cual representa al bello Pantarces, de quien el artista estaba enamorado, poniéndose él mismo la cinta que se les colocaba a los vencedores en los juegos alrededor de la frente.

En la misma olimpiada terminó el armisticio que había durado cinco años, y de nuevo estalló la guerra. Sin embargo, en Atenas se continuó construyendo y el trabajo no sufrió la menor interrupción, pues en la octogésimo séptima olimpiada, o, como quiere Dodwell, en la octogésimo quinta, Fidias había concluido la mundialmente famosa *Palas,* que fue consagrada por Pericles en el templo de la diosa. Sobre las estatuas y otras obras de este templo, Polemón, apodado Periegetes, escribió cuatro libros. Y un año antes de la consagración del templo de Palas, Sófocles estrenó su *Edipo,* obra maestra entre todas las tragedias, con lo que esta olimpiada fue memorable tanto para los artistas, por haber nacido en ella una de las obras de arte más perfectas, como para los estudiosos.

Cincuenta años después de la campaña de Jerjes contra los griegos, las hostilidades que hasta entonces se habían mantenido culminaron en la guerra del Peloponeso. La ocasión la proporcionó Sicilia, y en este conflicto participaron todas las ciudades griegas. Una desafortunada batalla dio a los atenienses un golpe al que no pudieron sobreponerse. En la octogésimo nona olimpiada se acordó un armisticio de cinco años, pero un año después fue suprimido y la exasperación de los ánimos duró hasta la total extenuación de la nación. La riqueza de Atenas en aquel tiempo puede inferirse de la recaudación que se hizo en todo el territorio de esta ciudad con motivo de la guerra contra los lacedemonios, en la cual Atenas estaba aliada contra éstos con los tebanos. Tal recaudación ascendía a 6.250 talentos.

En esta guerra, la poesía y el arte no tuvieron tan buena fortuna como la habían tenido antes. Como especialmente los atenienses no estaban en condiciones de sufragar los gastos de la guerra, tampoco podían dedicar grandes sumas a las obras de arte. Sólo de las representaciones teatrales no pudo prescindir el pueblo, pues éstas eran para él una de las necesidades de la vida, y cuando más tarde, bajo el régimen

del macedonio Lacares, la ciudad fue sitiada por Demetrio Poliorcetes, el teatro sirvió para calmar los estómagos en medio de la hambruna. Tenemos noticia de que, después de esta guerra, llamada del Peloponeso, cuando Atenas sufría la mayor de las carestías, se repartió entre los ciudadanos cierta cantidad de dinero, a un dracma por hombre, para que pudiesen asistir a las representaciones. Los griegos consideraban estos espectáculos, así como los juegos públicos, poco menos que sagrados, pues además se representaban en las grandes fiestas. El primer año de aquella guerra, el teatro de Atenas fue tan célebre por la rivalidad de Eurípides con Sófocles y Euforión sobre la tragedia *Medea,* considerada la mejor pieza de Eurípides, como los siguientes juegos olímpicos lo fueron por Dorieo de Rodas, hijo del famoso Diágoras, que venció y ganó el premio. En el tercer año después de la representación de *Medea,* apareció Eupolis con sus comedias y, en la misma olimpiada, Aristófanes con sus *Avispas.* En la siguiente olimpiada, la octogésimo octava, Aristófanes representó otras dos obras, tituladas *Las nubes* y *Los acarnienses.* Sería lógico pensar que, dada la situación descrita, los artistas no se encontraron a gusto durante los veintiocho años que duró esta guerra; además, en el segundo o tercer año de la misma murió Pericles, su gran protector, y no se sabe si Fidias sobrevivió a ella. Sin embargo, la primera olimpiada de la guerra del Peloponeso fue la época en que, junto a Fidias, florecieron los demás grandes maestros: Policleto, Mirón, Escopas, Pitágoras y Alcámenes. La mayor y más célebre obra de Policleto fue la colosal estatua de Juno en Argos, toda ella de marfil y oro, pero lo más noble de su arte fueron dos figuras juveniles masculinas: una recibió el nombre de *Doríforo,* seguramente por la lanza que llevaba, y fue para todos los artistas posteriores toda una regla de la proporción; a ella se atuvo Lisipo. La otra figura se conoce por el nombre de *Diadúmeno* y ciñe su cabeza con una cinta, como el *Pantarces* de Fidias en Élide[1]. Se cree que a principios del siglo XVI existía en Florencia una estatua con el nombre de este artista. Los hijos de Policleto no podían compararse con su padre en el arte. Mirón de Atenas, o de Eleuteris, en territorio ático, pertenecía a la misma escuela que Policleto y la mayor parte de sus obras eran de bronce, las más célebres de las cuales son su *Discóbolo* o lanzador de disco y, aún más, su vaca. Aquel Mirón que hizo la estatua de Ladas, un corredor de Alejandro Magno, no puede ser el Mirón que fue discípulo de Ageladas. Escopas era de la isla de Paros y su *Venus desnuda,* que se encontraba en Roma, era la estatua de esta diosa preferida de Praxiteles. De él es también la *Niobe* de Roma, pero otros se la atribuyeron a Praxiteles, como sabemos por Plinio y por un ideograma.

Suponiendo que el conocido grupo de la Villa Médicis sea el de la *Niobe* de que habla Plinio, de la idea de la sublime belleza de las cabezas, de la que he dado un concepto en la primera parte, y la perfecta sencillez de las túnicas, en especial las de las dos hijas menores, podemos colegir que es más probable que este grupo sea de Escopas que de Praxiteles; además, aquél vivió casi cien años antes que éste. Si alguien que no tenga suficientes conocimientos duda de si la *Niobe* es el original o

una copia, porque algunas figuras del grupo no son de la misma mano, y, de hecho, son de calidad menor, ello no reduciría los conocimientos que sobre el arte cabe obtener de esta obra, y la duda no privaría de fundamento al juicio sobre el trabajo de Escopas. Pues una obra tan grande y con tantas figuras como la que creó este artista permanecerá siempre como la primera entre aquellas que eligieron esta representación, y será imitada por otros de la forma más minuciosa, por lo que siempre se podrá juzgar el estilo del primer maestro a partir de la copia. Existen, desde luego, reproducciones de algunas figuras en la misma villa y en el Campidoglio; aquí, una de las hijas, y allí, una hija y un hijo. También en Dresde se encuentra, entre las ocho estatuas, uno de los hijos de Niobe, que se parece al que en la Villa Médicis se encuentra yacente y, como él, tiene una herida bajo el pecho. Entre las ruinas de los antiguos jardines de Salustio en Roma, se encontraron varias figuras en relieve y de tamaño natural que representaban la misma historia, y Pirro Ligorio, que dejó constancia de este hallazgo en sus manuscritos de la Biblioteca Vaticana, asegura que tales figuras eran muy bellas. Y quizá la obra en relieve que representa la misma historia y que se halla en la galería del conde Pembroke, en Wilton, Inglaterra, sea aquélla. Según el catálogo de dicha galería, el valor de la obra se calcula por su peso, pues se dice que pesa unas tres mil libras inglesas. Contiene veinte figuras, entre las cuales se encuentran siete hijas y otros tantos hijos. Las primeras están de pie o echadas, mientras que algunos de los jóvenes montan a caballo, y el relieve sobresale tanto, que sus cabezas y cuellos se salen completamente del fondo. Apolo y Diana no se hallan entre las figuras. En el Museo de Dibujos de Su Eminencia el cardenal Alejandro Albani, y entre aquellos que coleccionó el célebre comendador Del Pozzo, hay uno del relieve que representa la misma historia. Muestra también veinte figuras, sin contar los caballos, y creo que este dibujo corresponde a aquella obra antes de que saliera de Roma. Vemos en el dibujo a siete hijos y siete hijas, como dice Apolodoro. Ante ellos está Niobe, que quiere esconder en su regazo a los dos más pequeños, que serían Amicle y Melibea, que, como afirman algunos, escaparon a la muerte. Cinco de los hijos van a caballo, y además aparecen tres figuras de hombres ya viejos que representan a sus ayos. Otro dibujo de la misma colección nos muestra un fragmento de relieve con la misma historia y en el que se ven tres figuras: uno de los hijos, herido en el costado, y dos hijas, una de las cuales esconde su rostro y su dolor tras el brazo levantado. Esta misma historia se hallaba en un relieve de la puerta de marfil existente en el templo de Apolo que Augusto mandó construir en el Palatino.

Pitágoras, el cuarto entre los artistas nombrados anteriormente, se contaba entre los primeros de su época, como demuestra el premio que recibió en Delfos por su estatua de un pancraciasta. A Alcámenes se lo consideró el segundo de los grandes escultores de su tiempo. Una de sus obras más célebres fue la Venus llamada del «Jardín de Atenas». Éstos fueron los artistas más afamados del estilo elevado.

Un estudioso inglés afirma que la famosa *Apoteosis de Homero* del Palacio Colonna de Roma se realizó entre la septuagésimo segunda y la nonagésimo cuarta olimpiada, y la razón que da es la manera en que supuestamente está escrita sobre el mármol una palabra que significa tiempo. Si este dato fuese cierto y se pudiese comprobar de forma ocular, esta obra sería uno de los restos más vetustos de la Antigüedad y del estilo elevado del arte griego. Como es difícil suponer que juzgara la obra teniéndola delante, ya que probablemente no la haya visto con sus ojos, se dejó guiar por la tan discutida manera de escribir la palabra. Pero no sabía que Fabretti ya me señaló y comentó el error que respecto a esta palabra han cometido todos los estudiosos que han escrito sobre esta obra: tal palabra aparece escrita como debía escribirse: ΧRONOΣ[2]. Por lo tanto, es errónea toda suposición que, basada en una escritura mal estudiada, tome ésta como una indicación de la época de la obra. Tan poco tiene que ver con la época, que se trata a todas luces de una obra posterior y de tiempos de los emperadores. Las figuras no alcanzan el palmo; son, por tanto, demasiado pequeñas como para hacer de ellas un buen dibujo. También se han conservado relieves de figuras más grandes, que evidentemente están mejor elaboradas y acabadas. El que nuestro relieve muestre el nombre del artista, Apolonio de Priene, no significa que tenga que ser una obra sobresaliente, pues en muchos malos trabajos de los últimos tiempos del arte figura, como más abajo mostraré, el nombre del autor. Esta obra se halló en la Via Apia, no lejos de Albano, en un lugar llamado entonces *ad Bovillas* y ahora *alle Fratocchie*, que pertenece a la casa Colonna, donde antaño hubo una villa del emperador Claudio, lo cual nos hace suponer que se hizo en tiempos de este emperador. En el mismo lugar se descubrió la supuesta *Tabula Iliaca*, que, una vez desaparecido el último miembro de la casa de Spagna de Roma, se trasladó al Museo del Campidoglio. Lo mismo sucedió con la llamada *Reconciliación de Hércules*, que se hallaba en el guardarropa del Palacio Farnesio y, gracias a un afortunado azar, pasó a manos de Su Eminencia el cardenal Alejandro Albani, quien la hizo instalar en su villa.

Volvamos ahora a la historia y a la desdichada guerra del Peloponeso. Ésta terminó en el primer año de la nonagésimo cuarta olimpiada, pero Atenas perdió su libertad y, como parece, con gran perjuicio para el arte. La ciudad fue sitiada por Lisandro y, tras la rendición, tuvo que humillarse y sufrir el brazo de hierro de los espartanos y de su general, que mandó destruir el puerto y demoler las murallas al son de la música, y cambió por completo la forma de gobierno. El consejo de treinta personas que impuso, pretendía también eliminar la semilla de la libertad ejecutando a los ciudadanos más nobles. En medio de esta opresión apareció Trasíbulo, quien salvaría a su patria. Ocho meses más tarde, los tiranos eran arrojados de Atenas o asesinados, y, un año después, un decreto público de olvido de todo lo sucedido devolvía la paz a la ciudad. Y Atenas pudo levantarse de nuevo, ya que Conón utilizó el poderío de los persas contra Esparta y, al mando de una flota persa, derrotó a los espartanos; luego regresó a Atenas y empezó a reconstruir las murallas.

También el arte revivió, y los discípulos de los anteriores grandes maestros, Canaco, Naucides, Diomedes y Patroclo, se distinguieron en la siguiente olimpíada, la nonagésimo quinta. Este dato cronológico del florecimiento de estos maestros demuestra que en Atenas el arte siempre corrió la misma suerte que la ciudad y que su enderezamiento dependía en buena medida del bienestar de esta ciudad. Canaco es conocido principalmente por una estatua, el *Apolo Filesio,* es decir, el que besa o el que es besado; Naucides hizo para la ciudad de Corinto una Hebe de oro y marfil. Pero ninguno alcanzó la fama de sus predecesores. Después de estos artistas aparecieron, en la centésimo segunda olimpiada, Briaxis, Leocares y Timoteo. Del primero eran un famoso Apolo en Dafne, cerca de Antioquía, y cinco estatuas colosales de dioses en Rodas. El segundo hizo un bello Ganímedes delicadamente agarrado por el águila, como si ésta temiese herirle a través de las vestiduras**[3]**. Del último era una Diana del palacio de los emperadores en Roma.

En la centésima olimpiada, las cosas tomaron en Grecia otro cariz; Epaminondas, el más grande de todos los griegos, que hizo a su antes modesta patria, Tebas, más grande y poderosa que Atenas y Esparta, modificó el sistema de los Estados. Estas dos ciudades, atemorizadas, pronto buscaron la concordia; en la centésimo segunda olimpiada hicieron la paz, y Atenas gozó de tranquilidad mientras Epaminondas obtenía sus célebres victorias sobre los lacedemonios en Leuctra y Mantinea.

En este periodo comienza la última época de grandes hombres en Grecia; la época de sus últimos héroes y sabios, de sus más finos escritores y más destacados oradores. Jenofonte y Platón estaban en sus mejores años, y después de ellos apareció Demóstenes con sus insuperables discursos en favor de la patria. Ésta fue también la época en que, cien años después de Fidias, florecía Praxiteles. Todo el mundo hablaba de su celebrado (περιβόητο) *Sátiro,* de su *Cupido* de Tespis y de la *Venus de Cnido.* Ya los antiguos conocían muchas de sus estatuas por su sobrenombre, y si alguien nombraba al *Sauróctono,* es decir, al «matador del lagarto», todos sabían que se refería al *Apolo* de Praxiteles. Esta figura fue muy copiada, y en la Villa Borghese la vemos de dos veces el tamaño de un muchacho, de pie junto a un árbol por el que trepa un lagarto, al que la figura parece acechar. La misma postura tiene una pequeña figura de bronce, de cinco palmos de altura, existente en la Villa Albani. La imagen de aquella estatua no se conservó únicamente en una piedra grabada, como opina el señor Stosch, y no era de bronce sino de mármol, y una de las figuras de la Villa Borghese merecería ser el original. Algunos escritores han creído que Praxiteles era natural de la Magna Grecia y que había obtenido la ciudadanía romana. Pero lo han confundido con Pasiteles, debido a su gran ignorancia de las circunstancias de la época; creo que Riccoboni fue el primero en equivocarse, y otros lo siguieron. Pasiteles vivió en tiempos de Cicerón y fue quien grabó en plata el célebre Roscio en su cuna tal como lo vió su aya, rodeado de una serpiente. Donde leamos impreso en los libros el nombre de Praxiteles, hemos de cambiarlo por el de Pasiteles. Hubo otro Praxiteles que fue un tallista y que cita Teócrito. Los hijos del célebre Praxiteles

siguieron en el arte el camino de su padre, y Pausanias habla de una estatua de la diosa Enio y otra de Cadmo que ellos hicieron en colaboración. Uno de ellos se llamaba Cefisodoro y de él era el *Simplegma,* o par de luchadores, de Éfeso. Los dos luchadores que hay en la tribuna de la galería del gran duque de Florencia merecen ser obra de Cefisodoro o de Heliodoro, autor del otro famoso par de tales luchadores. Otro de los hijos de Praxiteles se llamaba Pánfilo.

Algún tiempo después de Praxiteles apareció Lisipo, que supo seguir el camino de la perfección en su arte, el que todos los grandes hombres de su clase había seguido, y que buscaba la fuente, y tornaba al origen, de la verdad pura y sin mezcla de otra cosa. En el arte, la fuente y el origen es la naturaleza misma, que, como en todas las cosas, también aquí puede perderse en todas reglas, principios y prescripciones y quedar irreconocible. Dice Cicerón que el arte es mejor guía que la naturaleza, pero esto puede ser cierto sólo en parte, porque en parte es también, y así debe considerarse, completamente falso. Nada nos aleja más de la naturaleza que una construcción doctrinal y su estricta observación, y esto fue parcialmente la causa de la dureza que hay en la mayoría de las obras de arte anteriores a Lisipo. Pero este artista quiso imitar la naturaleza misma y sólo siguió a sus predecesores cuando éstos llegaron a unirse a la naturaleza o se habían elevado sabiamente sobre ella. Lisipo vivió en una época en la que los griegos podían gustar las mieles de la libertad sin mezcla de acíbar; sufrían alguna humillación, pero en un ambiente de concordia, y su casi extinguida rivalidad, que antes los debilitara, les dejó, como cuando la ira se apaga en el amor, un orgulloso recuerdo de la pasada grandeza y la tranquilidad de saber que los macedonios, enemigos de su libertad y de cuyo país no podía venir entonces siquiera un siervo útil, ciertamente eran más poderosos que ellos, pero todavía se contentaban con haber desarmado a la libertad y buscaban aventuras y otros reinos lejos de ellos. Alejandro en Persia y Antípatro en Macedonia estaban satisfechos de ver tan tranquilos a los griegos, y después de la destrucción de la ciudad de Tebas no se les dio ningún motivo de descontento.

En esta paz, los griegos fueron entregándose a su natural tendencia al ocio y las diversiones. Incluso Esparta cedió en su austeridad. El ocio llenó las escuelas de los filósofos, que se multiplicaban y ganaban prestigio. Los placeres ocupaban a poetas y artistas, que, siguiendo el gusto de la época, buscaban lo agradable y amable, pues la nación entregada a la molicie alentaba la sensualidad. Pero los mejores poetas y artistas que se habían hecho célebres en esta época eran todavía brotes del árbol que se había plantado en el suelo de la orgullosa libertad; las costumbres del pueblo favorecieron la última libertad y el espíritu llegado a su cima en las obras del ingenio y del arte. Apareció Menandro con sus palabras escogidas, su métrica perfecta y eufónica, y su decoroso estilo, dispuesto a divertir, enseñar o censurar, con fina sal ática, en las tribunas, siendo el primero al que la Gracia cómica se mostró en su más encantadora belleza. Los fragmentos de inestimable valor que se han conservado de sus más de cien comedias perdidas pueden darnos, respecto a la indiscutible

comunidad de poesía y arte y a su mutua influencia, testimonio, aparte del de los escritores, de la belleza de las obras artísticas que Apeles y Lisipo vistieron con la gracia. Las mejores obras de estos artistas son demasiado conocidas para que deba citarlas aquí; pero hay en Florencia un *Hércules* de mármol con el nombre de Lisipo que no merecería que lo mencionase si su estatua no se hubiera alabado como obra auténtica suya. Otros ya han notado que este nombre se ha añadido arbitrariamente, y no se conoce que este artista hubiese trabajado el mármol; véase lo que he comentado a propósito de esta y otras inscripciones en la primera parte.

Pero un destino compasivo que ha velado por las artes en las épocas de destrucción, ha conservado para admiración del mundo una obra de este periodo del arte como prueba de la verdad de la historia que habla de la excelencia de muchas obras maestras destruidas. El *Laocoonte con sus dos hijos*, obra de Agesandro, Apolodoro y Atanodoro de Rodas[4], es verosímilmente de este periodo, aunque no esté bien precisado y, como algunos han hecho, quepa determinar la olimpiada en que estos artistas florecieron[5]. Sabemos que, ya en la Antigüedad, esta obra era preferida a todas las demás estatuas y pinturas, y, por lo tanto, merece todavía más atención y admiración por parte de un mundo posterior que nada comparable ha sabido producir. El sabio encontrará en ella algo que estudiar, y el artista siempre algo que aprender, y ambos se convencerán de que en ella hay más de lo que los ojos pueden descubrir, y de que la inteligencia del maestro era muy superior a la manifiesta en ella.

Laocoonte es la naturaleza en el supremo dolor, representada en la imagen de un hombre que lucha por hacer acopio de todas las fuerzas de su espíritu para resistir ese dolor. Mientras su sufrimiento hincha los músculos y tensa los nervios, el espíritu armado de valor se exterioriza en la frente fruncida, y el pecho se levanta por la respiración sofocada y la resistencia al estallido del dolor, que el espíritu quiere mantener a raya. El suspiro temeroso que trata de contener en su aliento, agota el abdomen y ahueca los costados, y nos deja advertir el movimiento de sus vísceras. Pero su propio sufrimiento parece angustiarle menos que el tormento de sus hijos, que dirigen la mirada a su padre pidiéndole auxilio. Su corazón de padre se manifiesta en los ojos apesadumbrados, y la compasión parece flotar sobre ellos como una lúgubre exhalación. Su rostro se queja, pero no grita, y sus ojos claman la ayuda de lo alto. La boca está llena de congoja y el labio inferior cae de ella; pero el labio superior, curvado hacia arriba, se funde con el dolor, que, acompañado de un sentimiento de disgusto, como por un padecimiento inmerecido e indigno, asciende hasta la nariz, la hincha y se manifiesta en las ventanas nasales estiradas hacia arriba. Bajo la frente aparece, como concentrada en un punto y expresada con gran sabiduría, la lucha entre el dolor y la resistencia, pues mientras el dolor empuja las cejas hacia arriba, la oposición al dolor empuja la carnosidad sobre los ojos hacia abajo, contra los párpados, de tal modo que los párpados quedan casi cubiertos por la carne que los invade. El artista, que aquí no podía embellecer la naturaleza, trató de mostrarla más expandida, esforzada y vigorosa: allí donde se instala el mayor dolor, se muestra

también la mayor belleza. El costado izquierdo, donde la furiosa mordedura de la serpiente inyecta su veneno, es, por su proximidad al corazón, el lugar donde más intenso se hace el dolor, esta parte del cuerpo puede calificarse de prodigio del arte. Las piernas parecen querer levantarse para escapar del horror; ninguna parte está en reposo y hasta las marcas del cincel ayudan a crear la impresión de una piel tirante[6].

Algunos han mostrado sus dudas sobre esta obra y, como no está hecha de una sola pieza, como asegura Plinio del *Laocoonte* de las termas de Tito, sino que se compone de dos, se afirma que el *Laocoonte* actual no es el célebre de la Antigüedad. Pirro Ligorio es uno de ellos y, basándose en unos fragmentos de pies y de serpientes que eran de tamaño superior al natural y que existían en su época, quiere hacernos creer que el verdadero *Laocoonte* de la Antigüedad era mucho mayor que el actual y, además de esto, dice haber encontrado fragmentos como aquéllos mucho más bellos que la estatua del Belvedere; esto lo dice en sus manuscritos de la Biblioteca Vaticana. También otros han expresado alguna que otra duda sobre las dos piezas sin tener en cuenta que la unión de las mismas no habría sido entonces tan visible como hoy. Pero la opinión de Ligorio se funda sólo en una cabeza mutilada, de tamaño superior al natural, hallada entre las ruinas existentes detrás del Palacio Farnesio, en la que todavía se observa cierto parecido con la cabeza de Laocoonte y que acaso pertenezca a la misma obra que los pies y serpientes antes mencionados; esta cabeza mutilada ha sido trasladada, junto con otros restos, a Nápoles. No quiero dejar sin mencionar que en San Ildefonso, palacio de recreo del rey de España, existe un relieve que representa a Laocoonte junto a sus dos hijos, sobre los cuales vemos suspendido un Cupido volante como si quisiera venir en su auxilio.

Fuera de esta bellísima y magnífica obra de los tiempos más tardíos, el arte también vivió en las monedas del rey Filipo de Macedonia, de Alejandro Magno y de sus inmediatos sucesores. El Júpiter sedente de las monedas de plata de Alejandro puede darnos una idea del *Júpiter Olímpico* de Fidias; no menos divinidad hay también en los pequeños rasgos de su rostro, y el trabajo se realizó con la máxima delicadeza. También la hermosa cabeza de este rey, en mármol y de tamaño mayor que el natural, que se halla en la Galería de Florencia puede considerarse digna de esta época. Otra cabeza más pequeña, de tamaño natural, que se halla en el Capitolio, parece una copia de la primera, aunque hecha por las manos de un buen artista. Y una supuesta cabeza de bronce de Alejandro que forma parte de los hallazgos de Herculano, es para cualquiera que la conozca y la haya estudiado una obra mediocre.

Se esperará aquí un juicio sobre dos piedras grabadas, una con la cabeza de Alejandro y otra con la de Foción, en las que figura el nombre de Pirgoteles, quien tenía el derecho exclusivo de grabar la cabeza de este rey. Todos los escritos reconocen estas piedras como obra de este maestro y parecerá casi una osadía negar a la primera la antigüedad que se le atribuye. La piedra con la supuesta cabeza de Foción, que es un cameo, ni Bellori ni el señor de Stosch la han visto, y ambos juzgan por un vaciado que se tomó de una mala copia en lacre, pues la piedra en cuestión se

hallaba en la casa condal de Castiglione, lejos de Roma, y no se obtuvo el consentimiento para trasladarla a Roma y prepararla adecuadamente para hacer una copia en azufre. El actual dueño de esta piedra es el cardenal Alejandro Albani, y yo puedo permitirme un juicio sobre ella, puesto que la tengo en mis manos[7]. Por otra parte, la forma de las letras de los nombres Foción y Pirgoteles no tiene la antigüedad de esa época; además, el trabajo está por debajo del que hubiera hecho tan famoso artista. La cabeza es antigua y el nombre de Foción también, pero no es el nombre del personaje, sino el del grabador; y el nombre de Pirgoteles debió de añadirse en tiempos más recientes. El señor Zanetti posee en Venecia una piedra parecida que probablemente sea aquella de que nos habla Vasari, que fue tallada por Alejandro Cesari, llamado el Griego[8]. A Zanetti se la regaló el príncipe Wenzel de Liechtenstein. La supuesta cabeza de Alejandro la mandó grabar el señor de Stosch a partir de una copia en cera de Picard, quien la había hecho él mismo de esta cabeza, cuyo tamaño es la mitad del que tiene en el grabado. Pero ante esta copia poco cabe juzgar. Esta pieza no se encuentra en el Gabinete del Rey de Prusia, como cree Natter, sino en poder del conde de Schönborn, quien envió al cardenal Alejandro Albani, de Roma, una copia de la inscripción y, sobre todo, del nombre del artista. La escritura se reconoció como antigua. Y no puedo decir más sobre esto.

Recuerdo a este propósito que la cabeza hallada en la ciudad española de Tarragona con el nombre de Demóstenes, y que Fulvio Ursino, Bellori y otros tienen por el retrato del célebre orador de esta época, representa seguramente a otra persona. Pues existen dos hermosos bustos de bronce, pero de tamaño inferior al natural, y el más pequeño con el nombre de Demóstenes abajo, el cual se encontró en Herculano junto a los retratos de otros hombres célebres, y ambos bustos tienen barba, y aquella cabeza, que en nada se parece a ésta, tiene la barbilla lisa; esas cabezas son, pues, el verdadero retrato del orador.

En Calcedonia, a orillas del mar Negro, se encuentra todavía la basa con su inscripción de la estatua de un Júpiter Urius, es decir, «el del viento favorable», que pudo haber hecho aquel Filón cuya estatua de Hefestión, el favorito de Alejandro, fue tan estimada. Y es que las basas de las estatuas retiradas permanecían en su lugar.

Por el orden en que Plinio nombra a los artistas, parece que Apolonio y Taurisco de Rodas, autores de una obra de gran tamaño hecha con un solo bloque de mármol y que representa a Zeto y a Anfión con su madre Antíope y su suegra Dirce atada a un buey, fueron de esta época. Cabe suponer que el llamado *Toro Farnesio* es esa misma obra, y no resulta creíble que una obra de tamaño tan excepcional se copiara. Pero quienes, contra el concepto de lo que es un trabajo de los buenos tiempos, lo consideran romano, están ciegos, como todos los que han escrito sobre esta obra. Pues lo que debió de ser más bello en la obra es una restauración, por más que se haya escrito que ésta fue hallada intacta en las termas de Caracalla y que no se necesitó más que unir las piezas rotas. La mitad superior de Dirce es nueva hasta los muslos; de Zeto y Anfión sólo son antiguos el tronco de cada figura y una pierna de

una de ellas, y sus cabezas parece que las hizo el restaurador copiándolas de una cabeza de Caracalla; este escultor se llamaba Battista Bianchi y era milanés. Antíope, que está de pie, y el joven sentado, ambos conservados casi por entero, habrían demostrado la gran diferencia. Uno dejaría de maravillarse de que se haya conservado la soga si supiera que la cabeza del buey a la que está atada es nueva. Aldovrandi describe esta obra antes de que fuese restaurada, cuando se creía que representaba a Hércules matando al toro de Maratón. En la parte delantera del palacio de la Villa Borghese existe un curioso relieve, en el que aún no se ha reparado, que representa a Zeto y a Anfión con Antíope, su madre, en medio, como indican los nombres, puestos arriba, de las figuras. Anfión tiene una lira y Zeto, como pastor, su sombrero redondo echado a la espalda, a la manera de los peregrinos. Su madre parece pedir a sus hijos venganza contra Dirce. Esta misma representación, muy semejante pero sin nombres, se encuentra en la Villa Albani.

A la muerte de Alejandro Magno se produjeron en los reinos que éste conquistó, y hasta en la propia Macedonia, sublevaciones y sangrientas guerras entre sus inmediatos sucesores, que hacia la centésimo vigésimo cuarta olimpiada ya habían muerto todos. Estas guerras continuaron entre los siguientes sucesores y sus hijos. En poco tiempo, Grecia sufrió a causa de los ejércitos enemigos, que tantas veces la invadieron, de los cambios casi anuales de gobierno y de las grandes cargas tributarias, que dejaron a la nación exhausta, más que en todas las anteriores guerras internas. Los atenienses, en los que, muerto Alejandro, volvió a despertar el espíritu de libertad, hicieron el último intento de hacerse independientes de los macedonios y levantaron en armas a varias ciudades contra Antípatro, pero, después de conseguir algunas ventajas, fueron derrotados y se vieron forzados a aceptar una dura paz, pues se los obligó a pagar los gastos de la guerra, aparte de una cuantiosa suma, y a recibir una guarnición macedonia en el puerto de Muniquia. Incluso se envió a Tracia una parte de los ciudadanos, con lo cual se puso fin a la libertad de los atenienses. Es cierto que el rey Demetrio Poliorcetes les concedió un resto de libertad, pero sus incomprensibles adulaciones y rebajamientos ante este soberano los hicieron indignos de esa libertad, y el beneficio duró poco tiempo. Tanto de este rey como de Pirro hay monedas del más hermoso cuño. La mayoría de las de Demetrio muestran en el reverso un Neptuno, y las de Pirro, una cabeza de Júpiter en su más sublime concepto o una hermosa cabeza con barba que pudiera ser de Marte. Algunos han tomado aquella o esta cabeza por el retrato de Pirro, y en este parecido tiene también su origen el nombre que Fulvio Ursino da a una cabeza; o bien en el parecido con la cabeza de una gran estatua (de Marte) con coraza que antes estuvo en el Palacio Massimi y ahora se halla en el Campidoglio. Lo que sucede con las estatuas también sucede, pues, con las monedas. A esto hay que añadir las cabezas de elefante en las alas —como las llamaban los antiguos— en la coraza, que probablemente aludieran a los primeros elefantes que este rey llevó a Grecia e Italia, por lo que también se colocaron en el calzado de los pies restaurados. Siguiendo la opinión aceptada, Gori

bautizó con el nombre de Pirro la cabeza de una piedra grabada del museo del gran duque de Florencia. Pero, como era costumbre entre los griegos, este rey no tenía barba o, si la tenía, era muy poca, como puede verse en una gran moneda de oro que se halla en Florencia, y ninguno de los reyes de entonces llevaba barba, puesto que los griegos empezaron a quitársela en tiempos de Alejandro Magno. Tampoco la cabeza en relieve de pórfido que hay en la Villa Ludovisi, que cita Montfaucon, tiene nada que ver con Pirro. Éste aparece con su verdadero aspecto, es decir, con el mentón rasurado, en sus monedas, como ya señaló Pignorio.

El arte, cuya vida dependía de la libertad, tuvo que decaer y hundirse con la pérdida del suelo donde floreció. Entretanto, Atenas volvía a ser, bajo el régimen moderado de los gobernantes macedonios, sobre todo de Demetrio Falereo, tan populosa como antes, y, a juzgar por las trescientas sesenta estatuas de bronce que en el transcurso de un año se le erigieron a dicho gobernante (muchas de ellas en carro o a caballo), la mayor parte de los ciudadanos de Atenas tenían que ser artistas. Parece también algo extraordinario que los atenienses aprobasen una disposición para que la ciudad erigiera estatuas de oro (creo que más bien serían doradas) a Demetrio Poliorcetes y a su padre Antígono, y que la ciudad de Sigea decidiera erigir una estatua ecuestre de oro a Antíoco Soter. Pero esta dispendiosa adulación no hizo más que perjudicar la verdad y la disciplina en el arte. Por lo demás, es cierto que el florecimiento del arte terminó con la muerte de Alejandro, es decir, como indica Plinio, en la centésimo vigésima olimpiada.

Por aquella época, los atenienses se habían levantado contra Demetrio Poliorcetes después de que su padre, Antígono, cayera en la batalla de Ipsos, y Lacares se había erigido en cabeza de la ciudad. Pero Demetrio lo expulsó de Atenas, fortificó el Museo y puso una guarnición en él. Con Demetrio sintieron los atenienses, que consideraban las circunstancias en que se encontraban propias de la esclavitud, todo su declive.

La decadencia del arte debe entenderse como la de aquellos artistas que nuevamente sobresalían, pues los que como Lisipo, Apeles y Protógenes habían tenido ya su época, eran considerados artistas de otro tiempo. El enorme cambio que se produjo después de la muerte de Alejandro se manifestaba también en la lengua y en la escritura griegas, pues a partir de esta época la mayor parte de la producción escrita lo sería en el llamado dialecto común, que en ninguna época ni lugar era el del pueblo, sino un lenguaje culto, como hoy lo es el latín.

El arte, que en tan precaria situación se hallaba en Grecia, fue solicitado por los Seléucidas de Asia, y los artistas acogidos se disputaron la supremacía con los que habían quedado en Grecia. Hermocles de Rodas, que hizo la estatua del bello Comabo, floreció en la corte del primero de estos reyes. Ctesias, que hizo la estatua de un gladiador moribundo, pudo figurar entre los artistas de esta corte, pues Antíoco Epianes, rey de Siria, introdujo en Asia los juegos de gladiadores, que los griegos no conocían. Antíoco se hizo traer gladiadores de Roma y los griegos, que al principio

veían estos juegos con cierta repugnancia, perdieron la sensibilidad con la costumbre. Sólo entre los cretenses eran corrientes estos juegos ya antes de aquella época y a ellos asistían hasta las damas más respetables. Cuando posteriormente se decidió organizar una lucha de gladiadores en Corinto, alguien dijo que, antes de decidir asistir a tal espectáculo, habría que derribar el altar de la compasión y de la piedad.

El arte fue atraído a Egipto por la generosidad de Ptolomeo. El propio Apeles marchó a Alejandría. Los reyes griegos de Egipto fueron los más poderosos y ricos entre todos los sucesores de Alejandro Magno. Si hemos de creer a Apiano de Alejandría, mantenían un ejército de doscientos mil hombres a pie y treinta mil a caballo. Además, poseían trescientos elefantes adiestrados para la batalla y dos mil carros de guerra. Y su poderío naval no habría sido menor, pues el mencionado escritor habla de mil doscientos navíos de tres a cinco filas de remos. Bajo Ptolomeo Filadelfo, Alejandría llegó a ser casi lo que había sido Atenas. Los intelectuales y poetas más destacados abandonaban su patria y encontraban en ella una vida más afortunada. Euclides enseñó allí la geometría; Teócrito, el poeta de la delicadeza, cantó sus pastorales dóricas y Calímaco alabó a los dioses con su cultivada lengua. La magnífica exhibición que Ptolomeo Filadelfo organizó en Alejandría, demuestra la multitud de escultores que había en Egipto. En tal ocasión se exhibieron por las calles cientos de estatuas que no se habrían sacado de los templos, y en la gran tienda descrita por Ateneo había cien animales distintos de mármol realizados por los artistas más sobresalientes.

Por esta época empezó a manifestarse entre los griegos un gusto viciado del que en gran medida participó la vida cortesana de los poetas. Se trataba de aquel mal que en nuestro tiempo llamamos pedantería. Calímaco y Nicandro, de la llamada pléyade o siete astros de la poesía que hubo en la corte de Ptolomeo Filadelfo, deseaban parecer más eruditos que poetas y empleaban palabras y expresiones antiguas y extrañas. Especialmente Licofrón, uno de aquellos siete, prefería parecer más poseído que inspirado y ser entendido con penosa dificultad antes que agradar; parece que fue el primer griego que comenzó a jugar con anagramas. Los poetas hacían altares, flautas, hachas o huevos con versos; hasta Teócrito hizo un juego palabras. Pero lo más asombroso es que Apolonio de Rodas, también uno de los siete poetas, infringía con harta frecuencia las reglas más elementales del idioma. Aunque esta observación parezca apartarse del propósito de mi trabajo, puede servir para hacer ciertas conjeturas de carácter general: un poeta como Licofrón, que obtuvo el aplauso de la corte y de su tiempo, no nos da el mejor concepto del gusto reinante; los destinos del arte y de la erudición han sido la mayoría de las veces muy similares y han ido siempre a la par. En el siglo pasado se extendió en Italia y en todos los países donde se cultiva la ciencia una perniciosa epidemia que llenó las mentes de los sabios de vapores malignos y alteró febrilmente su sangre, con el resultado de un lenguaje hinchado y un ingenio esforzadamente buscado, y esta epidemia cundió también entre los artistas. Giuseppe Arpino, Bernini y Borromini abandonaron en la pintura, la

escultura y la arquitectura la naturaleza y la Antigüedad, igual que Marino y otros hicieron en la poesía.

Probablemente aquellas estatuas de pórfido que se hallaban en Roma y que el emperador Claudio, y como cuenta Plinio, él solo, había traído de Egipto, fueran obra de los primeros y mejores artistas que dejaron Grecia por Alejandría. En la subida al Campidoglio se halla un hermoso resto de una Palas; otra Palas con la cabeza de mármol está en la Villa Médicis, y la estatua más bella, no sólo de pórfido, sino una de las más bellas de toda la Antigüedad, si puede decirse, es una supuesta Musa de tamaño superior al natural, que algunos llaman Juno por su diadema, que se halla en la Villa Borghese y cuya túnica es un prodigio del arte. También en Roma se hicieron estatuas de pórfido, como nos demuestra un busto con coraza del Palacio Farnesio que sólo está esbozado, sin terminar, y se descubrió en el Campo Marzio de Roma, como cuenta Pirro Ligorio en sus manuscritos de la Biblioteca Vaticana. En las villas Borghese y Médicis, y también en otros lugares, hay varias estatuas de esta piedra que representan a reyes prisioneros y que se hicieron en Roma. Hermocles de Rodas es uno de los escultores que se hicieron célebres en la época y, bajo Ptolomeo Filadelfo fue muy famoso un grabador en piedra llamado Satirio, que había tallado en cristal a su esposa Arsinoe.

Pero el arte griego no pudo echar raíces en Egipto; se sintió allí en un ambiente extraño y, entre la magnificencia de las cortes de Seléucidas y Ptolomeos, perdió mucho de su grandeza y de su verdadero concepto. En la Magna Grecia, su decadencia fue completa: había florecido junto a la filosofía de Pitágoras y de Zenón de Elea en muchas ciudades libres y poderosas para acabar sucumbiendo a las armas y la barbarie de los romanos.

Pero de lo que en Grecia quedaba de las raíces de la libertad, que bajo el rey Antígono Gonatas de Macedonia tantos tiranos que con su ayuda subieron al poder habían pisoteado, salió un nuevo brote y algunos grandes hombres surgieron de las cenizas de sus antepasados dispuestos a sacrificarse por amor a su patria y demostrar a macedonios y romanos su firme determinación. En la centésimo vigésimo cuarta olimpiada, tres o cuatro ciudades apenas conocidas en la historia decidieron enfrentarse al poder de Macedonia y consiguieron expulsar o asesinar a los tiranos que se habían instalado en cada una de ellas. Como la alianza de estas ciudades no se consideró una amenaza, éstas no fueron molestadas, y tal fue el origen de la famosa Liga Aquea. Varias grandes ciudades, incluso Atenas, que no se habían atrevido a tomar una decisión como aquélla, se sintieron avergonzadas y trataron con el mismo arrojo de recuperar su libertad. Finalmente, toda la Acaya formó una Liga, dictó nuevas leyes y estableció una forma especial de gobierno. Y cuando los lacedemonios y los etolios se alzaron por rivalidad contra dicha Liga, Arato y Filopémenes, los últimos héroes de Grecia, el primero con sólo veinte años de edad, se pusieron al frente de la Liga y defendieron valerosamente la libertad.

Pero Grecia había perdido mucho de su floreciente pasado y la constitución de las ciudades, incluso la de Esparta, que en cuatrocientos años no se había modificado, había cambiado sustancialmente tras la batalla de Leuctra. Después de que el rey espartano Cleómenes hubiera huido de su patria a Egipto a causa de sus intenciones despóticas, Esparta fue gobernada sólo por los éforos. Pero cuando Cleómenes murió, volvieron a elegir rey, y éste fue Agesipolis, que aún era un niño y tuvo que delegar sus funciones en Licurgo, cuyos antepasados no eran de sangre real y obtuvo su cargo entregando a cada éforo un talento. Pero también Licurgo tuvo que huir, aunque más tarde le volvieron a llamar. Esto sucedió en la 140.ª olimpiada. Tiempo después, a la muerte del rey Pélope, Esparta fue gobernada por varios tiranos, el último de los cuales, Nabis, defendió la ciudad con pueblos extranjeros.

Cuando en la citada olimpiada estalló la guerra entre los aqueos y los etolios, el encono entre ambas partes fue tal, que empezaron a destruir las obras de arte. Cuando los etolios penetraron en la ciudad macedonia de Díos, tomada sin resistencia porque sus habitantes habían huido, demolieron sus murallas y casas, incendiaron los atrios y las galerías cubiertas que rodeaban los templos y rompieron todas las estatuas allí presentes. La misma furia destructiva manifestaron los etolios en el templo de Júpiter de Dodona, en el Epiro: incendiaron sus galerías, destruyeron sus estatuas y redujeron a ruinas el propio templo. Polibio cita, de un discurso de un enviado acarniense, muchos otros templos que los etolios saquearon. Incluso el territorio de Élide, que hasta entonces los partidos enemigos habían respetado por celebrarse allí los juegos públicos y que gozaba de inmunidad, hubo de sufrir a partir de la 140.ª olimpiada los ataques de los etolios, como muchos otros territorios. Pero los macedonios, mandados por su rey Filipo, y los aqueos ejercieron casi de la misma manera su derecho de represalia en Terma, la capital de los etolios, aunque respetaron las estatuas e imágenes de los dioses. Mas cuando aquel rey atacó Terma por segunda vez, mandó destruir las estatuas que antes había dejado intactas. Este mismo rey descargó en el asedio de la ciudad de Pérgamo toda su cólera contra los templos, que destruyó junto con sus estatuas hasta el extremo de reducir sus piedras a escombros para impedir que pudiesen emplearse para reconstruirlos. Diodoro culpa de esto al rey de Bitinia, pero se trata de un error suyo. En esa ciudad había un célebre *Esculapio* que hizo Filómaco, artista a quien otros llaman Firómaco. Al comienzo de esta guerra, Atenas había estado tranquila porque dependía totalmente de los macedonios y del rey de Egipto, aunque esta pasividad había hecho perder completamente a los atenienses su prestigio y su reputación ante los demás griegos. Y cuando la ciudad se apartó de los macedonios, el rey Filipo penetró en su territorio, incendió la Academia, que se hallaba fuera de la ciudad, saqueó los templos y no respetó ni las tumbas. Y al ver que los aqueos no aceptaban su plan contra Esparta y el tirano Nabis, volvió al territorio ático y destruyó los templos que poco antes había saqueado, hizo pedazos las estatuas y mandó reducir a escombros las piedras para que no pudieran emplearse en su reconstrucción. Esta crueldad fue lo que movió principalmente a los atenienses

a decretar que todas las estatuas de Filipo fuesen derribadas y se diera muerte a las personas de ambos sexos que perteneciesen a su estirpe. Todos los lugares en que había alguna inscripción en honor de este rey fueron declarados impíos y malignos. En la guerra contra el rey Antíoco de Siria, el cónsul Marco Acilio, después de su victoria en las Termópilas, hizo derribar el templo de la Palas jónica de Beocia, dentro del cual había una estatua del aquel rey. Los romanos, que hasta entonces habían respetado siempre los templos de los lugares enemigos, comenzaron a ejercer lo que consideraron derecho de represalia y saquearon los templos de la isla de Baquio, frente a Focea, llevándose consigo las estatuas. En la situación que acabamos de describir se encontraba Grecia en la 140.ª olimpiada.

Los etolios llevaron su hostilidad contra los aqueos al punto de pedir auxilio a los romanos, los cuales pusieron por vez primera los pies en tierras griegas. Los aqueos, por su parte, se habían puesto del lado de los macedonios. Pero después de una victoria que Filopémenes, jefe de la Liga, obtuvo sobre los etolios y sus aliados, los romanos, que estaban mejor informados sobre la situación en Grecia, abandonaron a los que los habían llamado y se atrajeron a los aqueos, y junto con ellos conquistaron Corinto y derrotaron al rey Filipo de Macedonia. Esta victoria trajo aquella famosa paz que obligó a este rey a someterse a las decisiones de los romanos, abandonar todas las plazas de Grecia y retirar de todos los lugares sus guarniciones, ya que se avecinaban los juegos ístmicos. Estos hechos daban la impresión de que los romanos se preocupaban por la libertad de otro pueblo, y el procónsul Quinto Flaminio tuvo a sus treinta y tres años de edad el honor de declarar libres a los griegos, que casi lo adoraron.

Sucedía esto en la 145.ª olimpiada, 194 años antes de la era cristiana, y parece que Plinio se refería a esta olimpiada, y no a la 155.ª, cuando dice que en ella las artes volvieron a florecer. Pues en la 155.ª los romanos eran enemigos de Grecia, y las artes nunca pueden prosperar sin un ambiente especialmente favorable. Poco después, Paulo Emilio aseguró a los griegos su libertad. La época en que las artes se asentaron en Grecia debió de ser como la época que va de Rafael y Miguel Ángel hasta los Carracci. Porque luego la propia escuela romana cayó en una gran barbarie, y hasta aquellos artistas que escribían sobre arte, como Vasari y Zuccari, parecían sufrir de ceguera. Las pinturas de los dos maestros más grandes del arte se hicieron en pleno esplendor y ante los ojos de aquellos que, como demuestran sus trabajos, parecía que nunca habían observado las obras con atención ni contemplado una estatua antigua. El primero que volvió a abrir los ojos fue Carracci el Viejo en Bolonia.

Mientras en Grecia las artes parecían haber quedado arrumbadas y las obras eran maltratadas, en Sicilia florecían, aun en un ambiente de desasosiego, bajo el rey Agatocles, en guerra permanente con los cartagineses y en la primera guerra púnica. De este florecimiento del arte dan testimonio las monedas de extraordinaria belleza que, en oro y plata, y de diversos tamaños, acuñó dicho rey y que por lo general muestran, en una cara, una cabeza de Proserpina y, en la otra, una Victoria que coloca

un casco sobre un trofeo cuyas armas cuelgan del tronco de un árbol. Este florecimiento del arte continuó durante el reinado de Hierón II de Siracusa. Éste hizo construir, entre otras grandes obras, la nave de veinte filas de remos a cada costado, famosa en toda la Antigüedad, y que parecía más un palacio que un barco, pues en él había conducciones de agua, jardines, baños y templos, y el suelo de una de las habitaciones, hecho de mosaico o con pequeñas piedras, representaba toda la *Ilíada*. En la época en que Aníbal cosechaba una victoria tras otra, Hierón envió al pueblo romano una flota cargada de trigo y una Victoria de oro que pesaba trescientas veinte libras. El Senado la aceptó, pues aunque sufría una carestía extrema, de los cuarenta platos de oro que los delegados de la ciudad de Nápoles le ofrecieron, sólo aceptó uno, y el más ligero, y aquellos otros platos de oro que le envió la ciudad de Pesto, en Lucania, fueron devueltos a los enviados con unas palabras de agradecimiento. Existe una moneda que se acuñó en la ciudad siciliana de Segesta poco después de los tiempos de Agatocles y que merece cierta atención, no tanto por su valor artístico cuanto por su rareza e interés cronológico. Una cara muestra una cabeza femenina que representa a Egesta, hija de Hipotes de Troya, de quien la ciudad tomó su nombre. En la otra cara hay un perro junto a tres espigas que simbolizan la fertilidad del suelo. El perro representa al río Crimiso, que se convirtió en este animal para poder gozar de Egesta, enviada allí por su padre para salvar su vida. Como Neptuno y Apolo no recibieron de Laomedón la merecida recompensa por levantar las murallas de la ciudad de Troya, enviaron contra la ciudad un terrible monstruo, a cuyo furioso apetito habrían de ser entregadas, según el oráculo de Apolo, las más distinguidas doncellas de Troya. Lo más curioso de esta moneda es que lleva al mismo tiempo los nombres de Egesta y Segesta. Esta ciudad, sitiada por los cartagineses, fue liberada por Cayo Duilio en la 129.ª olimpiada, y, diecinueve años después, Cayo Lutacio Catulo expulsaba a los cartagineses de Sicilia, convirtiéndose la isla en provincia romana, con excepción del reino de Hierón. Pero en esta provincia se permitió a algunas ciudades, de las que hemos nombrado a Segesta, gozar plenamente de su libertad. Los citados diecinueve años están indicados en esta moneda mediante los signos 𐌆 I B., pues si analizamos el contenido de este número, 𐌆, o Z, es siete, e I B es doce. De forma no dividida se escribiría I Θ. Me parece que los segestanos quisieron recordar en esta moneda el tiempo transcurrido desde el levantamiento del sitio hasta la conquista de Sicilia, que, contra lo que ellos temían, les aseguró la libertad, así como que entonces cambiaron el nombre de Egesta por el de Segesta.

En el mencionado restablecimiento de las artes en Grecia se hicieron célebres Anteo, Calístrato, Ateneo, Policles, autor del bello *Hermafrodita*, Metrodoro, el pintor y filósofo, y algunos otros. El bello *Hermafrodita* de la Villa Borghese podría ser aquél. Hay otro en la galería del gran duque de Florencia y un tercero en los sótanos de la citada villa. Es posible que Apolonio de Atenas, hijo de Néstor, fuera de la misma época, pues por la forma de las letras de su nombre en el llamado *Torso de Belvedere* debió de vivir algún tiempo después de Alejandro Magno[9].

A pesar de lo maltratada que ha sido y de haber quedado mutilada, sin cabeza, brazos y piernas, esta estatua deja vislumbrar a quienes son capaces de penetrar en los secretos del arte, la belleza que una vez tuvo. En este Hércules, el artista ha dado forma al noble ideal de un cuerpo que se eleva sobre la naturaleza y a una naturaleza masculina en los años de plenitud, como ascendida al grado de la serenidad divina. Hércules aparece aquí después de haberse purificado mediante el fuego de las miserias de la humanidad, cuando alcanza la inmortalidad y un sitio entre los dioses[10]. Pues aparece representado sin la necesidad humana de alimentarse ni la de emplear más sus fuerzas. Ninguna vena es en él visible y su cuerpo sólo parece hecho para gozar, no para nutrirse, y goza de plenitud sin estar saciado. A juzgar por la postura del torso, estaba sentado, con la cabeza apoyada y al mismo tiempo alta, recordando feliz las grandes proezas realizadas; hasta la espalda parece aludir en su curvatura sus altas contemplaciones[11]. El poderoso pecho erguido nos recuerda aquel pecho que pudo estrujar al gigante Gerión, y en los muslos, largos y fuertes, encontramos al infatigable héroe que persiguió y alcanzó a la cierva de los pies de bronce y que, atravesando incontables países, llegó a los confines del mundo. El artista admirará en los contornos de este cuerpo la fluida transición de una forma a otra y los rasgos ágiles que suben y bajan como las olas y enlazan unos con otros: descubrirá que nadie al dibujarlo puede estar cierto de que lo hace correctamente, pues el impulso cuya dirección se cree tener que seguir, se desvía inadvertidamente, y el nuevo curso confunde al ojo y a la mano. Los huesos parecen recubiertos de una piel carnosa y los músculos son fuertes pero sin exuberancias. No hay otra obra en que la carne esté tan armonizada, y casi podría decirse que este Hércules pertenece más a la época culminante del arte que el propio Apolo[12]. En la magnífica colección de dibujos del cardenal Alejandro Albani se encuentran los estudios de los más grandes artistas sobre este torso, pero, comparados con el original, todos ellos son como una pálida luz reflejada. Apolonio, el artista de esta obra, no es un desconocido para los escritores. También Du Bos yerra cuando afirma que Plinio habla en tono de alabanza de la estatua del *Hércules Farnesio*, pues no piensa en ella ni en Glicón, que la hizo.

El torso de Hércules parece haber sido una de las últimas obras perfectas que produjo el arte griego antes de que el país perdiera la libertad. Porque, después de que Grecia se convirtiera en provincia romana, no volvemos a tener noticia de algún artista célebre de esta nación hasta la época de los triunviratos romanos. Pero los griegos perdieron la libertad unos cuarenta años después de que Quinto Flaminio los declarase libres. La causa de ello fueron, por un lado, las revueltas promovidas por los cabecillas de la Liga Aquea, pero principalmente los recelos que entre los romanos despertó aquella Liga. La victoria sobre el rey Perseo de Macedonia había hecho a los romanos dueños de este reino y temían a la citada Liga de los griegos tanto como éstos el poder de tan peligrosos vecinos. Los romanos habían intentado inútilmente, a través de Metelo, estar en buenas relaciones con los griegos, como nos

cuentan los historiadores romanos. En vista de ello, Lucio Mummio derrotó a los griegos en Corinto, tomó la ciudad, que había sido la capital de la Liga Aquea, y la destruyó. Esto sucedió en la 156 olimpiada y el mismo año en que Cartago fue conquistada. Con el saqueo de Corinto llegaron a Roma las primeras obras de arte de Grecia, que Mummio utilizó para que su entrada en la ciudad fuese pomposa y memorable. Plinio cree que el célebre *Baco* de Arístides fue la primera pintura llevada entonces de Grecia a Roma. Las estatuas más antiguas, que eran de madera, quedaron en la ciudad destruida. Entre ellas había un Baco dorado con el rostro pintado de rojo, un Belerofonte también de madera, pero con las extremidades de mármol, y un Hércules que se suponía obra de Dédalo. Todo lo que los romanos consideraron de algún valor fue expoliado, incluso los vasos de bronce que había en las gradas del teatro para ampliar las voces.

Fabretti tiende a creer que dos estatuas de la casa Carpegna, en Roma, con las que se han hecho, poniéndoles otras cabezas, un Marco Aurelio y un Septimio Severo, se encontraban entre aquellas que Mummio se trajo de Grecia porque en sus basas se lee M. MVMMIVS COS, sin tener en cuenta que éste se llamaba Lucio. Pero los que entienden de arte reconocen en ellas un trabajo de tiempos muy posteriores. Las basas antiguas debieron de perderse, ya que las estatuas se han restaurado y tienen hoy pies y basas nuevos, hechos de una sola pieza y sin inscripción.

Con la cantidad de estatuas y pinturas de que todas las ciudades y lugares de Grecia estaban llenos, aquel expolio habría resultado soportable. Sólo habría desanimado a los griegos el tener que afrontar los costes de las obras de arte públicas, pues desde entonces estaban expuestas a la codicia de sus vencedores; y, en efecto, Grecia sufriría en adelante continuos robos por parte de los romanos. Marco Escauro se apoderó, como edil, de todas las pinturas de los templos y edificios públicos de la ciudad de Sición, alegando deudas pendientes con Roma, y las utilizó para adornar su magnífico teatro, que hizo construir para unos días. También se trasladaron a Roma todas las estatuas de Ambracia, donde residían los reyes de Epiro. Entre ellas se hallaban las nueve Musas que se instalarían en el templo de Hércules Musarum. Incluso se enviaron fuera de Grecia pinturas con sus paredes, como hicieron Murena y Varrón con pinturas de Esparta cuando eran ediles. En tiempos de Calígula se intentó trasladar de ese modo una Atalanta y una Elena de Lanuvio, pero no fue posible**[13]**. Cabe imaginar, pues, que los artistas, sobre todo los escultores y los arquitectos, tuvieran pocas oportunidades de destacarse. Sin embargo, continuaban erigiéndose estatuas a los vencedores de los juegos olímpicos de Élide. El último de que se tiene noticia se llamaba Mnesíbulo y obtuvo su victoria en la 235.ª olimpiada, a comienzos del reinado del emperador Marco Aurelio.

Los templos, edificios y estatuas que continuaron haciéndose en Grecia los costearon en su mayoría algunos reyes de Siria, Egipto y otros reinos. En Delos se erigió una estatua a Laodice, hija del rey Seleuco y esposa de Perseo, en agradecimiento por su generosidad con los habitantes y con el templo de Apolo que

había en la isla. La basa con la inscripción que nos proporciona estos datos se encuentra hoy entre los mármoles de Arundel. Antíoco IV de Siria hizo colocar diversas estatuas alrededor del altar de Apolo en el citado templo.

El que Antíoco Epifanes, rey de Siria, hiciese venir a Atenas al arquitecto romano Cosutio para terminar el templo de Júpiter Olímpico que desde los tiempos de Pisístrato permanecía inacabado, podría ser una prueba de la escasez de hombres competentes en la otrora sede del arte, pero esto pudo también haberse hecho para complacer y adular a los romanos. Tal pudo ser también la intención del rey Ariobarzanes II Filópator de Capadocia cuando llamó a dos arquitectos romanos, Cayo Estalio y su hermano Marco, y al griego Menalipo, para que reconstruyeran el Odeón de Atenas, que Aristón, general de Mitrídates, había derribado en parte durante el sitio de la ciudad por Sila.

En Asia, el arte griego brilló en la corte de los reyes de Siria como una lámpara cuya luz va extinguiéndose por falta de combustible y antes de apagarse arde intensamente. Antíoco IV, hijo menor de Antíoco el Grande, que sucedió en el trono a su hermano Seleuco IV, amaba la paz y procuró vivir placenteramente sus días de reinado. Su ocupación favorita era el arte y el trato con los artistas, a los cuales hizo trabajar no sólo para sí mismo sino también para los griegos. Mandó construir un techo dorado para el templo de Júpiter en Antioquía, que se había quedado sin él, y todos sus muros fueron recubiertos por su parte interior de láminas doradas. Luego hizo instalar dentro una estatua del dios del tamaño del *Júpiter Olímpico* de Fidias. También terminó de construir con toda magnificencia el templo de Júpiter Olímpico de Atenas, al decir de los antiguos el único verdaderamente digno del dios, y adornó el templo de Apolo en Delos con gran número de altares y estatuas. Y en la ciudad de Tegea construyó un magnífico teatro de mármol. Con la muerte de este rey parece que murió también el arte griego en Siria, porque después de la batalla de Magnesia les quedó a los reyes sirios como frontera la cordillera del Tauro y tuvieron que ceder todo lo que habían poseído en Frigia y en el Asia jónica, con lo que las relaciones con los griegos quedaron suspendidas, y más allá de la cordillera no estaba ya la tierra donde podía mantenerse una escuela de artistas griegos. Después de aquella victoria sobre este rey padre, Lucio Escipión llevó a Roma una increíble cantidad de estatuas, y esto sucedió en la 147.ª olimpiada. Si es cierto lo que Fulvio Ursino asegura y pudo saber: que la bella cabeza de basalto del hermano de aquel Escipión, que no era sino el Viejo o el Africano, se descubrió en el palacio Rospigliosi de Liternum, no lejos de Cuma, donde este gran hombre terminó sus días, dicha cabeza sería un monumento de aquella época**[14]**. Las estatuas de Escipión que cierto poeta romano moderno se atreve a citar, no existen. Las monedas de los sucesores de aquel rey de Siria amante del arte son testimonio de su decadencia, y una moneda de plata del rey Filipo XXIII, contando a partir de Seleuco, es prueba evidente de que el arte había desaparecido de la corte de estos reyes. Tanto la cabeza de este príncipe como el Júpiter sedente del reverso casi no parecen hechos por griegos. En general, las monedas de casi todos los

seléucidas son inferiores a las acuñadas en las más insignificantes ciudades griegas, y las monedas de los reyes partos, aunque llevan escritura griega, y bastante elegante, muestran ya cierta barbarie en el dibujo y en la acuñación. A pesar de ello, no cabe duda de que fueron realizadas por maestros griegos, pues los reyes partos querían parecer grandes amigos de los griegos y hasta grababan tal título en las monedas.

Después de la muerte del arte griego en Siria, quedaban en Asia Menor dos reyes, el de Bitinia y el de Pérgamo, que lo protegieron en gran medida. Atalo y Eumenes, hermanos de éstos, procuraron atraerse a los griegos mostrando una gran generosidad, y la ciudad de Sición, agradecida, erigió al primero una estatua colosal, que fue colocada junto a un Apolo en la plaza de la ciudad. El segundo se había hecho tan popular en Grecia, que la mayoría de las ciudades del Peloponeso le erigieron columnas. Los citados reyes fundaron en Pérgamo una gran biblioteca, pero en la corte había literatos que falsificaban escritos utilizando nombres de escritores más antiguos, y los literatos de Alejandría se disputaban con ellos la supremacía en este engaño. Esto casi nos induce a creer que también en el arte se hicieron más copias que obras originales.

En Egipto, el arte y la literatura habían florecido bajo los tres primeros Ptolomeos, también preocupados por conservar las obras del arte egipcio. Se dice que Ptolomeo Euergetes, después de su victoria sobre el rey Antíoco Teos de Siria, llevó a Egipto 2.500 estatuas, entre las cuales había muchas de las que Cambises había sacado de Egipto. Los cien arquitectos que Ptolomeo Filopátor, su hijo y sucesor, envió a la ciudad de Rodas, además de increíbles regalos, para ayudar a reconstruir lo que un terremoto había destruido, son testimonio de la cantidad de artistas que había en aquella corte. Pero los sucesores de Euergetes fueron todos unos soberanos indignos que, con excepción de Filométor, traicionaron a su propio reino y a su propia sangre, llevando a Egipto a una situación caótica. Tebas fue casi destruida bajo el reinado de Látiro, quinto rey después de Epifanes, perdiendo toda su magnificencia, y esto fue el comienzo de la destrucción de incontables monumentos del arte egipcio.

Aunque muy por debajo en este reino de su primer esplendor, las artes griegas se habían mantenido hasta el reinado del padre del rey últimamente citado, el Ptolomeo tiránico, pero casi todos los literatos y artistas abandonaron Egipto huyendo de las crueles persecuciones que este rey organizó en la ciudad de Alejandría después de regresar a su reino, del que había huido, y se trasladaron a Grecia**[15]**. Con esta crueldad hizo tristemente célebre el segundo año de su reinado, en la 158 olimpiada. Con todo, en tiempos de César y posteriormente no faltaron hombres que enseñasen en Alejandría su sabiduría con gran afluencia de interesados.

El arte comenzó así a asentarse de nuevo y a florecer en Grecia, pues además los propios romanos se convirtieron en protectores del arte de los griegos y mandaron hacer en Atenas estatuas para sus fincas de recreo, como sabemos de Cicerón. Éste encargó a Ático que le hiciese las figuras que necesitaba para su Túsculo, entre ellas

varios hermas de mármol pentélico con cabeza de bronce. El lujo introducido en Roma fue una fuente de ganancias para los artistas, incluso en las provincias. Pues las leyes permitían honrar los nombres de los procónsules y los pretores, y hasta construir templos a ellos consagrados en los territorios de su gobierno, cuyos costes debían sufragar los griegos, aparentemente tan protegidos en su libertad. Pompeyo tenía templos en todas las provincias. Este abuso se acrecentó bajo los emperadores, y Herodes construyó en Cesarea un templo dedicado a Augusto, cuya estatua era parecida a la del Júpiter Olímpico y del mismo tamaño, y junto a ella hizo colocar la de la diosa Roma, esculpida como la de la Juno de Argos. Apio hizo construir a su costa un pórtico en Eleusis.

El llamado estilo egipcio en el arte griego, sobre el cual aventuré en la primera parte de este tratado una tesis, parece que lo introdujeron en Grecia los artistas huidos de Egipto. La ciudad de Alejandría se preciaba de ser el foco de las artes, desde el cual éstas habían vuelto a Grecia y a otros pueblos. Pero Siracusa tuvo que seguir teniendo excelentes artistas aun después de su conquista, puesto que Verres, que buscaba en todos los lugares las obras más bellas, mandó hacer principalmente en Siracusa los vasos que deseaba. Había instalado un taller en el antiguo palacio de los reyes, y en él trabajaban durante ocho meses todos los artistas, ocupados en diseñar, fundir y tallar vasos, y sólo se trabajaba en oro.

La paz de que las artes habían gozado durante algunos años en Grecia se vio nuevamente perturbada por la guerra de Mitrídates, en la cual los atenienses tomaron partido por el rey del Ponto y contra los romanos. De todas las grandes islas que Atenas había dominado en el mar Egeo, sólo le había quedado la pequeña Delos; pero también ésta la habían perdido los atenienses poco antes, y Arquelao, general de Mitrídates, volvió a someterla a su jurisdicción. Los distintos partidos habían disgregado a Atenas, y Aristión, un filósofo epicúreo, se había hecho dueño de la ciudad y, para asegurarse el poder detentado, recurrió a fuerzas extranjeras, con cuyo apoyo hizo asesinar a todos los ciudadanos adictos a Roma. Cuando, al comienzo de la citada guerra de Arquelao, Atenas fue sitiada por Sila, la ciudad sufrió las mayores miserias. Tan grande fue la escasez de víveres, que se llegó a comer las pieles de los animales, y, después de la rendición, se encontraron incluso restos de carne humana. Sila hizo destruir completamente el puerto de El Pireo, el arsenal y todos los demás edificios públicos pertenecientes a la marina. Atenas era, según cuentan los antiguos, como un cuerpo muerto y abandonado en comparación con lo que había sido antes. Sila desmontó hasta las columnas del templo de Júpiter Olímpico y las envió a Roma junto con la biblioteca de Apelión. No cabe duda de que se apoderó también de muchas estatuas, pues se sabe que envió a Roma una Palas de la ciudad de Alalcomene. La suerte de Atenas llenó de terror y espanto a todos los griegos, y eso era precisamente lo que Sila quería. Sucedió entonces lo que nunca antes había sucedido en Grecia: que, aparte de las carreras de caballos, no se celebró ninguno de los solemnes juegos olímpicos en Élide, pues Sila los había trasladado a Roma. Esto

sucedió en la 165 olimpiada. Leandro Alberti habla de la mitad superior de una estatua de Sila que se hallaba en la localidad toscana de Casoli, en la diócesis de Volterra.

En las demás regiones de Grecia quedaron por doquier huellas de la destrucción. De Tebas, la famosa ciudad que después de su saqueo por Alejandro había conseguido rehacerse, sólo quedó, fuera de algunos templos en la antigua fortaleza, devastación y ruina. Esparta, que durante la guerra entre Pompeyo y César tuvo aún sus reyes, quedó sin habitantes, lo mismo que las tierras circundantes. Y de Micenas no quedó más que el nombre. Tres de los más ricos y célebres templos de los griegos, el de Apolo en Delfos, el de Esculapio en Epidauro y el de Júpiter en Élide, fueron también saqueados por Sila.

La Magna Grecia y Sicilia se hallaban también en aquella época en una situación penosa. De tantas y tan famosas y poderosas ciudades, las únicas que al comienzo de la monarquía romana conservaban alguna prosperidad eran Tarento y Brundusio. Crotona, cuyas murallas tenían doce millas de recorrido y que contaba más de un millón de habitantes, vio reducida su población a veinte mil durante la segunda guerra púnica. Poco antes de la guerra con el rey Perseo de Macedonia, el censor Quinto Fulvio Flaco ordenó levantar el tejado del famoso templo de Juno Lacinia, no lejos de la citada ciudad, y transportó las piezas, que eran de mármol, a Roma, con objeto de cubrir el templo de la Fortuna Equestris. Pero cuando se supo en Roma de dónde las había tomado, tuvo que devolverlas.

En Sicilia, desde los montes de Lilibea hasta los de Paquino, no se veían de una punta a otra de la isla más que ruinas de ciudades otrora florecientes. Pero todavía se consideraba a Siracusa la más bella ciudad griega y, cuando, en su conquista, Marcelo la contempló desde un lugar elevado, no pudo contener lágrimas de alegría. En las ciudades griegas de Italia iba dejándose de usar la lengua propia y Livio cuenta que, poco antes de la guerra con el rey Perseo, en el año 572 de la ciudad de Roma, el senado romano había concedido a la ciudad de Cuma permiso para servirse de la lengua romana en los asuntos públicos y anunciar las mercancías en latín, algo que considero más una orden que un permiso.

La segunda decadencia del arte en Grecia excluía de ella a algunos artistas. Pues en tiempos de Julio César se hizo célebre el escultor Estrongilión, llamado el maestro «de la amazona de las piernas bonitas», obra que Nerón llevaba consigo a todas partes. También hizo la estatua del joven a quien amaba Bruto. En la pintura destacó Timómaco, cuyas representaciones de Áyax y Medea adquirió César por ochenta talentos y las hizo colocar en el templo de Venus que él construyó. Ante el mismo templo se hallaba la estatua ecuestre de César, cuyo caballo, según se lee en un pasaje de Estacio, era obra del célebre Lisipo y, por tanto, se había traído de Grecia. También floreció Arcesilao, el amigo de Lúculo, cuyos modelos adquirían otros artistas por más dinero que las obras terminadas de otros maestros; trabajaba en una Venus para César cuando, antes de que pudiese darle los últimos retoques, se la

arrebataron y la colocaron en Roma. Otros artistas célebres fueron Pasiteles, Posidonio, Lado y Zopiro. Una grande y hermosa estatua de Neptuno, encontrada hace pocos años en Corinto junto a una supuesta Juno y que ahora está a la venta en Roma, es de los tiempos de Julio César o un poco posterior. Este mismo emperador envió una colonia a Corinto para reconstruir la ciudad en ruinas. El estilo de la estatua corresponde a tal época y de él se deduce, más aún que de una inscripción griega en la cabeza de un delfín que está a los pies de la estatua, que no se hizo antes de la destrucción de la ciudad. La inscripción indica que la estatua fue instalada por Publio Licinio Prisco, sacerdote de Neptuno. Y es la siguiente:

Π. ΛΙΚΙΝΙΟC
ΠΡΕΙCΚΟC
ΙΕΡΕϒC⋯

El nombre de la persona que mandaba hacer una estatua se grababa, a veces, junto al nombre del artista. Cuenta Pausanias que, una vez reconstruida Corinto, cierta persona de esta ciudad mandó colocar en Élide, junto al templo de Júpiter, una estatua de Alejandro Magno semejante en su forma a la de este dios.

En varios museos pueden verse cabezas que llevan el nombre de César, pero ninguna de ellas se parece a las de sus monedas, por lo que el cardenal Alejandro Albani, gran conocedor de las antigüedades, duda de que se hayan conservado cabezas auténticas de César. En todo caso es una gran insensatez afirmar que un busto del museo del cardenal Polignac, considerado una pieza única, fue copiado del natural. A este respecto he de decir que las diez estatuas de este mismo museo que dicho cardenal hizo desenterrar no lejos de Frascati, no permiten demostrar que formasen un grupo, y mucho menos que representasen a la familia de Licomedes junto a Aquiles disfrazado de mujer. Cuando el rey de Prusia adquirió el museo, en Francia se levantó un gran clamor porque no se quería que estas estatuas salieran del país. Se habían valorado en más de tres millones de libras, lo que no impidió que todo el museo, con las estatuas incluidas, se vendiera a Berlín por 36.000 táleros. Pero hay que saber que las diez famosas esculturas fueron halladas sin cabeza, y que las restauraron jóvenes artistas de la Academia Francesa de Roma, quienes, como de costumbre, les añadieron rostros a la moda. Precisamente la cabeza del supuesto Licomedes se hizo según un retrato del famoso señor de Stosch. Hay que anotar, además, que una romana dispuso en su testamento que su esposo debía colocar en el Capitolio una estatua de César de oro y cien libras de peso.

Cuando finalmente Roma y el imperio reconocieron una sola cabeza, un monarca, las artes se asentaron en esta ciudad y los mejores maestros se dirigieron a ella porque en Grecia tenían pocas oportunidades de trabajar. Atenas y otras ciudades fueron despojadas de sus privilegios por haberse puesto de parte de Antonio. Eretria y Egina fueron apartadas de los atenienses y en ninguna parte se dice que se las tratase con

más benevolencia por haber erigido un templo a Augusto, del que aún hoy queda el pórtico dórico. Hacia el final del gobierno de Augusto intentaron sublevarse, pero pronto fueron reducidas a obediencia.

Augusto, a quien Livio llama constructor y restaurador de todos los templos, adquirió bellas estatuas de los dioses y las hizo colocar en las plazas e incluso en las calles de Roma, y en el pórtico de su Foro instaló las estatuas de todos los grandes romanos, representados como triunfadores, que habían levantado su patria. Las estatuas, que ya existían, fueron restauradas, y entre ellas se contaba la de Eneas. Por una inscripción encontrada en el sepulcro de Livia, parece que Augusto puso a esta y a otras estatuas un vigilante.

La estatua de Augusto del Campidoglio, que lo representa de pie, en su juventud y con un timón a los pies, en alusión a la batalla de Accio, es mediocre. También en el Campidoglio hay una figura sentada con la cabeza de Augusto que no merece citarse. Muy alabada en libros ha sido la estatua de Livia, o, como otros afirman, la de Sabina, esposa de Adriano, que se conserva en la Villa Mattei. Esta figura aparece representada como Melpómene, la Musa de la Tragedia, como indica el coturno. Maffei habla de una cabeza de Augusto con una *corona civica* o de laurel que está en el Museo Bevilacqua de Verona, y duda de que se pueda encontrar otra como ella, pero podría haber sabido que en la Biblioteca de San Marcos de Venecia hay otra cabeza de Augusto como aquélla. En la Villa Albani hay además tres distintas cabezas de Augusto con corona de laurel y una bella y colosal cabeza de Livia.

Dos figuras femeninas yacentes, una en el Belvedere y la otra en la Villa Médicis, llevan el nombre de Cleopatra porque sus brazaletes parecen una serpiente, pero puede que representen a ninfas durmientes o bien a Venus, como ya vio un estudioso del pasado. Por tanto, no pueden ser obras que representen el arte de los tiempos de Augusto. También hay quien afirma que Cleopatra fue hallada muerta en una postura semejante. La cabeza de la primera figura nada tiene de particular y está algo torcida. La de la segunda, que algunos quieren convertir en una maravilla de arte, comparándola con una de las más bellas cabezas de la Antigüedad, no sólo es una representación ideal muy pobre, sino que además es indudablemente nueva. En el Palacio Odescalchi hubo una figura parecida y, como las estatuas anteriores, de tamaño mayor que el natural, que más tarde se envió a España con las restantes estatuas de este museo.

Entre las piedras grabadas hay algunas muy bellas que son obra de Dioscórides, artista que grabó las cabezas de Augusto con que éste solía sellar. Otro célebre artista en el ámbito de la glíptica fue Solón, del que conservamos, entre otras piedras, la supuesta cabeza de Mecenas, la famosa Medusa, un Diomedes y un Cupido. Además de estas piedras conocidas, hay en el Museo Stosch una de las más hermosas cabezas de Hércules que hayan podido grabarse en piedra, y el autor de estas páginas posee una admirable cornalina rota que representaba a una Victoria sacrificando un buey. La Victoria se ha conservado intacta, así como el nombre de ΣΟΛΩΝ. El pequeño y

bello busto de Augusto grabado en una calcedonia, y que mide más de seis pulgadas de palmo romano de altura y antaño se conservaba en el Museo Carpagna, se halla ahora en la Biblioteca Vaticana.

Pero tal vez poseamos otro monumento mejor de un maestro griego de la época de Augusto, pues se trata con toda probabilidad de una de las cariátides de Diógenes de Atenas que estaban en el Panteón y que hoy pasa inadvertida en el patio del Palacio Farnesio. Es la mitad superior de una figura masculina desnuda, a la que le faltan la mitad de los brazos, que lleva sobre la cabeza una especie de cesto que no se esculpió en el mismo bloque que la figura. En este cesto se aprecian restos de algo saliente, al parecer unas hojas que lo cubrirían, del mismo modo que aquel otro cesto que debió de darle a Calímaco la idea para un capitel corintio. Esta media figura mide unos ocho palmos romanos, y el cesto, tres y medio; era, pues, una estatua que guardaba exacta proporción con el orden ático del Panteón, que tenía unos diecinueve palmos de altura. Lo que ciertos escritores han tomado hasta ahora por cariátides similares, acusa su gran ignorancia.

Es verdad que no podemos juzgar el arte arquitectónico de los tiempos de Augusto por una obra realizada en las afueras de Roma, pero merece la pena detenernos en sus extravagancias. Se trata de un templo de Melasso, en Caria, construido en honor de Augusto y de la ciudad de Roma, como indica la inscripción que lleva en unas vigas. Las columnas de orden romano en el pórtico y las columnas jónicas a los lados con basas adornadas con hojas talladas a la manera de los capiteles, son contrarias a toda regla y al buen gusto. Ya en la época de Augusto comienza a notarse la decadencia del gusto en la manera de escribir, y parece que fue especialmente por el afán de agradar a Mecenas, que gustaba de lo afectado, del juego con las palabras y de la blandura en la escritura. Por algo dice Tácito que, después de la batalla de Accio, ya no aparecieron más grandes espíritus. En las ornamentaciones pintadas se había caído entonces en un pésimo gusto, y Vitruvio se lamenta de que, abandonando la finalidad última de la pintura, que es la verdad o la verosimilitud, se representen cosas contrarias a la naturaleza y al sentido común, y se construyan palacios con cañas y candelabros, refiriéndose a las columnas informes, alargadas y escuálidas, parecidas a las cañas o a los brazos de los candelabros de la Antigüedad. El mismo gusto corrompido acusan algunas representaciones de edificios ideales en las pinturas de Herculano, que posiblemente se hicieran en esa misma época o no mucho después. En ellas, las columnas tienen una longitud doble de la normal, y algunas tenían ya entonces, contra su función de soporte, forma de espiral, y sus ornamentaciones eran absurdas y bárbaras. Parejamente extravagantes eran también las columnas de un edificio pintado en una pared de cuarenta palmos de largo del palacio de los emperadores, en la Villa Farnesio y en las termas de Tito[6].

Apenas encontramos alguna mención de los nombres de los artistas que se hicieron célebres durante el gobierno de los sucesores inmediatos de Augusto. Bajo Tiberio, que hizo construir poco, los artistas habrían tenido muy malas perspectivas, y

como éste se valía de cualquier pretexto para privar de sus bienes a personas adineradas, casi nadie habría encargado obras de arte. Para colocar en la biblioteca del templo de Apolo Palatino una estatua de este dios, hizo traer de Sicilia una de Témeno. Se sabe que, para tener una pintura obscena de Parrasio, perdió una considerable suma de dinero de su herencia al tener que elegir entre la pintura o el dinero. Su interés por esta pintura seguramente poco tuvo que ver con el amor por el arte. Las estatuas eran algo despreciable porque, con este emperador, se erigían en recompensa a los espías. La estatua de Germánico, que antes se hallaba en la Villa Montalto, ahora Negroni, y que hoy está en el jardín de Versalles, merece citarse como un buen trabajo de esta época. Su autor es Cleómenes, un ateniense[7]. La cabeza de Germánico es una de las más bellas cabezas imperiales que hay en el Campidoglio. Hace tiempo existía en España la basa de una estatua erigida a Germánico por el edil Lucio Turpilio.

Calígula, que ordenó derribar y demoler las estatuas de hombres célebres que Augusto hiciera colocar en el Campo Marzio, que mandó decapitar las más bellas estatuas de los dioses y sustituir sus cabezas por un retrato de la suya, que incluso quiso suprimir a Homero y borrar su recuerdo, no puede ser considerado en ningún caso un protector de las artes.

Del conocimiento que Claudio tenía del arte, son testimonio las cabezas de Augusto con las que sustituyó las borradas de Alejandro Magno en dos pinturas. Claudio quiso pasar por protector de las letras y con este propósito amplió el Museo o residencia de los sabios de Alejandría. Su ambición de convertirse en un nuevo Cadmo le llevó a inventar nuevas letras del alfabeto, y consiguió que se usara la F invertida. El hermoso busto de este emperador descubierto *alle Fratocchie* fue llevado a España por el cardenal Girolamo Colonna. Cuando Madrid fue tomado por el partido de los Austrias, lord Galloway lo estuvo buscando hasta que se enteró de que se encontraba en El Escorial, donde se utilizaba de contrapeso mayor del reloj de la iglesia. Galloway se lo llevó a Inglaterra.

Nerón demostraba una pasión desenfrenada por todo lo relacionado con las bellas artes, pero a la manera del avaro que sólo busca acumular, no producir, y de su mal gusto puede dar testimonio la estatua de Alejandro Magno, obra de Lisipo, que hizo dorar. El dorado se retiró luego de la estatua porque con él perdía mucho. Otra muestra de su sentido del gusto eran sus versos rimados. Parece que los buenos artistas eran cada vez más raros, pues Nerón hizo venir a Zenodoro de la Galia, donde había hecho una estatua de Mercurio, para que le hiciera en Roma su estatua colosal de bronce. También en Grecia las circunstancias eran poco ventajosas para las artes, pues aunque Nerón hizo todo lo posible para que los griegos disfrutaran de toda su pasada libertad, por otro lado descargaba su furia contra las obras de arte y mandaba derribar y arrojar a lugares inmundos las estatuas de los vencedores de los grandes juegos. Pese a toda la apariencia de libertad, Grecia vio cómo sus mejores obras eran sustraídas. Empezó Calígula, que adornó todos sus jardines y casas de recreo con sus

expolios, alegando que lo más bello debía hallarse en el lugar más bello y que éste era Roma. Calígula arrebató a los tespianos, entre otras obras, el famoso *Cupido* de Praxíteles, que Claudio les devolvió y Nerón volvió a tomar, y quiso traer a Roma el *Júpiter Olímpico* de Fidias, pero el arquitecto Memmio Régulo no se atrevió a trasladar la estatua por miedo a romperla.

Nerón era insaciable y envió a Grecia a Acrato, un liberto sin escrúpulos, y a Secundo Carinas, un falso sabio, quienes escogieron de allí para el emperador todo lo que les gustó. Sólo del templo de Apolo en Delfos se llevaron quinientas estatuas de bronce, y eso que ya antes había perdido muchas estatuas. Es posible que el *Apolo de Belvedere* y el llamado *Gladiador* de la Villa Borghese, obra de Agasias de Éfeso, estuviesen entre esas estatuas. Tengamos en cuenta que las dos fueron descubiertas en Anzio, hoy llamada Nettuno, y que éste era el lugar donde había nacido Nerón, que por eso se dedicó a embellecerlo de manera exagerada. Aún hoy pueden verse allí abundantes ruinas a lo largo de la costa. Entre otras cosas, había un pórtico que un pintor liberto del emperador decoró con figuras de gladiadores en todas las posturas posibles.

Entre todas las obras de la Antigüedad que pudieron escapar a la destrucción, la estatua de *Apolo* representa el supremo ideal del arte. El artista la creó enteramente conforme al ideal y no tomó de la materia más que lo imprescindible para realizar y hacer visible su intención. Este *Apolo* supera a todas las demás imágenes suyas tanto como el Apolo de Homero al que pintaron los poetas posteriores. Su figura es superior a la humana y su actitud refleja la grandeza que encierra. Una eterna primavera, como la de los felices Elíseos, viste la seductora virilidad de los años de plenitud de una amable juventud y penetra delicadamente en la orgullosa constitución de sus miembros. Conduzca el lector su espíritu al reino de las bellezas incorpóreas e intente ser creador de una naturaleza celestial para llenar su espíritu de bellezas que se elevan sobre la naturaleza, pues en este reino nada hay que sea mortal ni venga exigido por las necesidades humanas. Ni venas ni tendones tensan o conmueven este cuerpo, y un espíritu celeste se difunde en suave corriente envolviendo cada contorno de su figura. Apolo perseguía a la serpiente Pitón disparando su arco, y ahora su pie poderoso la ha alcanzado y aplastado. Desde la altura de su satisfacción, su sublime mirada parece perderse, por encima de su victoria, en el infinito. El desprecio se instala en sus labios, y el enojo que lo invade, dilata sus fosas nasales y asciende hasta su orgullosa frente. Pero la serenidad que en bienaventurada quietud flota sobre él permanece imperturbada, y sus ojos están llenos de dulzura, como la de las Musas que desean abrazarlo. En todas las figuras que del padre de los dioses nos han quedado, y que son honra del arte, este dios no se aproxima a la grandeza con que se reveló al entendimiento del divino poeta, pero aquí, en el rostro de su hijo, se reúnen las bellezas de todos los demás dioses, como en Pandora. Tiene la frente de Júpiter preñada de la diosa de la sabiduría, y unas cejas cuyos arcos manifiestan su voluntad; y tiene también los grandes ojos abovedados de la reina de las diosas, y una boca

como la que inspiró al amado Branco su dulce voluptuosidad. La suave cabellera juega en esta divina cabeza como los tiernos y flexibles zarcillos de la vid movidos por una leve brisa. Parece ungida con el óleo de los dioses y rodeada en lo alto por el nimbo encantador de las Gracias. La contemplación de esta maravilla del arte me hace olvidar todo lo demás, y yo mismo procuro adoptar una postura digna para poderla admirarla como se merece. En esta veneración, mi pecho parece ensancharse y elevarse como alguien henchido del espíritu de la profecía, y me siento transportado a Delos y a los bosques licianos, lugares que Apolo honró con su presencia. Y me parece que la figura de mi contemplación, como la de Pigmalión, cobra vida y movimiento. ¡Cómo pintarla, cómo describirla! Tendría que ser el arte el que guiase mi mano para poder dar continuidad a los primeros trazos que aquí he esbozado. Yo sólo puedo dejar a los pies de la imagen la idea que de ella he transmitido, como las coronas de los que querían ceñir las cabezas de los dioses, pero no las alcanzaban. El concepto de un «Apolo de caza», que el señor Spence quiere derivar de esta estatua, no se compadece con la expresión del rostro.

El llamado *Gladiador Borghese*, que, como ya indiqué, se halló en el mismo lugar que el *Apolo*, parece, por la forma de las letras de su inscripción, la más antigua de todas las estatuas presentes en Roma. No tenemos ninguna noticia de Agasias, el maestro que la realizó, pero esta obra pone de manifiesto sus méritos. Así como en la estatua de *Apolo* y en el *Torso* apreciamos solamente un ideal sublime, y en el *Laocoonte* una naturaleza embellecida con el ideal y con la expresión, en ésta encontramos reunidas las bellezas naturales de los años de plenitud, sin nada añadido por la imaginación. Las primeras figuras son como un sublime poema épico que nos conduce de la verosimilitud a lo que está más allá de la verdad, a lo maravilloso; pero la última figura es como la historia, en la cual se nos muestra la verdad, pero con las ideas y palabras más escogidas. Es evidente que el rostro refleja la verdad de la naturaleza, pues representa a un hombre que ya no está en la flor de la juventud sino que ha alcanzado la edad viril, y en él se aprecian las marcas de una vida en continua actividad y endurecida por el trabajo**[18]**.

Todas las demás estatuas que Nerón hizo sacar de Grecia sirvieron para adornar su llamada «Domus Aurea». En el gran incendio de Roma, anterior a la construcción de dicho edificio y en el que sólo cuatro de los catorce barrios de la ciudad no sufrieron daños, se perdieron incontables obras de arte. Y siendo tantas las huellas de restauraciones antiguas que encontramos, muchas de las obras dañadas y mutiladas pudieron haber sufrido los efectos de aquel incendio. La parte inferior de la espalda del célebre *Torso del Belvedere* está trabajada toscamente, como debieron de hacerse las restauraciones, y hasta se ven los hierros utilizados para fijar la parte añadida a la antigua. Es curioso que bajo Nerón se empezara a pintar sobre lienzo, y que esto se hiciera por vez primera en su retrato de 120 pies de altura, y que este emperador, que estaba locamente enamorado de todo lo griego, encargase pintar su palacio a un artista romano llamado Amulio.

No podemos juzgar sobre el estilo de los artistas que florecieron bajo este emperador por sus obras, pues pocas o ninguna han quedado. Son muy raras las cabezas auténticas de Nerón y, de la que hay en el Campidoglio, sólo es antigua la parte inferior del rostro. Se ha creído ver en su mentón prominente la imagen del emperador y sobre tal suposición se ha restaurado la parte superior, que es también la mayor, de esta cabeza. La supuesta figura sedente de Agripina, también del Campidoglio, no puede compararse con la célebre figura que se halla en la Villa Farnesio. Hay una tercera estatua en la Villa Albani. La postura, parecida, ha sido la razón de que se diera el mismo nombre a la figura con manos juntas de una piedra grabada, pues en el dibujo de gran tamaño que Poussin hizo de ella y que se conserva en la Biblioteca Albani, no encuentro semejanza alguna con Agripina. La decadencia del arte tuvo que ser muy considerable en aquella época, pues cuenta Plinio que bajo Nerón ya no se sabía realizar obras de bronce, igual que hoy casi se ha perdido en Roma el arte de fundir letras de bronce, y se remite a la colosal estatua que de este emperador hizo el antes mencionado Zenodoro, que, a pesar de todo su arte, no obtuvo en este trabajo el resultado apetecido. Pero de esto no cabe concluir, como hacen Donati y Nardini, que esta estatua se hiciese en mármol. En los disturbios que se produjeron en tiempos de Vitelio, Julio Sabino se defendió en el Capitolio usando las estatuas como parapetos. Quien haya tenido ocasión de comparar entre sí las monedas antiguas, observará que las cabezas de los emperadores en las monedas griegas no pueden compararse con las mismas cabezas en las monedas romanas, lo cual hace suponer que todos los buenos artistas griegos se habían marchado a Roma. Recuerdo haber visto, entre otras, una rara moneda griega con las cabezas de Claudio y Pompeya de cuño poco menos que bárbaro.

Después de tantos hombres indignos como ocuparon el trono, llegó por fin Vespasiano, cuyo gobierno, a pesar de ser ahorrativo, parece que resultó más favorable a las artes que el inmenso dispendio anterior a él. No sólo fue el primero en fijar un sueldo decente para los maestros de la elocuencia griega y romana, sino que además atrajo a poetas y artistas mediante recompensas. En el templo de la Paz, por él construido, hizo colocar las pinturas de los artistas más célebres de todos los tiempos en lo que fue, diríamos hoy, la mayor galería pública de pinturas. Mas parece que éstas no se hallaban en el mismo templo, sino en unas salas situadas encima, a las cuales se accedía por una escalera de caracol que todavía existe. También en Grecia había templos llamados *pinacothecae*, es decir, galerías de pinturas. En Tito, corregente y sucesor suyo, las artes encontraron igualmente un gran amigo y admirador. Su bella cabeza colosal se encuentra en la Villa Albani. Dos pintores romanos, Cornelio Pino y Accio Prisco, se hicieron célebres en tiempos de Vespasiano por su decoración del templo del Honor y de la Virtud.

También con Vespasiano, Grecia acabó siendo declarada provincia romana, con lo que los atenienses perdieron su pequeño privilegio, hasta entonces conservado, de acuñar monedas sin efigie del emperador. Pero en tiempos de Domiciano parece que

hubo más indulgencia con los griegos, pues así como bajo Vespasiano y Tito no circularon monedas de Corinto, con dicho emperador circularon en esta ciudad gran cantidad de ellas, incluso de formato mayor. Plutarco cuenta algo muy curioso: las columnas de mármol pentélico que Domiciano había mandado hacer en Atenas para el templo romano de Júpiter Olímpico perdieron su bella forma cuando, llevadas a Roma, fueron retocadas o pulidas.

De las obras de arte realizadas en tiempos de este emperador, se ha conservado la mayor parte del pórtico del templo de Palas. Las figuras del friso, en altorrelieve de más de la mitad, han sido grabadas a partir de un dibujo de Santes Bartoli. La diosa Palas, también en relieve, que se halla en medio sobre el entablamento de las columnas, pierde mucho por lo cerca que ahora se la ve, pues el pavimento está a la altura de media columna, y, frente a la profusa ornamentación del entablamento, la figura parece como esbozada. En el Campidoglio hay una bella cabeza de Domiciano, pero lo que Montfaucon dice de su estatua del Palacio Giustiniani es falso: afirma que no sufrió el menor daño y que es la única de las estatuas de este emperador que escapó de la venganza del senado romano cuando éste decidió destruir todas sus imágenes. Parece que se tiene a la estatua giustiniana por aquella que la esposa del emperador pidió conservar, pero ésta era de bronce y todavía se hallaba en el Capitolio en tiempos de Procopio, mientras que aquélla es de mármol. Es falso que la estatua no haya sufrido deterioro, puesto que estuvo partida en dos por debajo del pecho, y los brazos son nuevos; además, resulta dudoso que la cabeza le pertenezca. Montfaucon tiene a bien decir algo sobre las figuras que adornan la coraza de la estatua, pero, como lo hace a la vista de una estampa incorrecta, no hay nada seguro en lo que nos pueda contar. Lo que Maffei cree que es una sirena con una cola de pez, y lo que a Montfaucon le parece que es, son más o menos lo mismo, pero habría que considerarla más bien una nereida, pues las sirenas tienen patas de ave. La figura central, que se nos dice que tiene una mano en alto, en realidad sostiene fruta con sus dos manos, que están a la altura del vientre. Y con el animal montado por un niño el comentador no sabe qué hacer. Dice que en la estampa hay un buey, pero, si uno se toma la molestia de observar la estatua de cerca, verá que no es sino el Amor montado sobre un león.

En la primavera del año 1758 se descubrió una estatua que indudablemente representa a Domiciano. El descubrimiento se hizo en el lugar llamado *alla Colonna,* entre Frascati y Palestrina, allí donde poco antes se había encontrado una Venus. La figura, que termina en las rodillas y no tiene brazos, había estado enterrada a poca profundidad, por lo que se hallaba muy deteriorada, además de mostrar signos evidentes de violencia, como cortes en la región lumbar y fuertes golpes, lo que hace sospechar que también esta estatua fue derribada y destrozada en los ataques contra todo lo que pudiera recordar a Domiciano, pues además se borró su nombre de las inscripciones en que figuraba. La cabeza, que estaba separada, se encontró a mayor profundidad, por lo que sufrió menos desperfectos. La figura está desnuda y es de

gran belleza. Llevaba en la cabeza una corona de bronce, puesto que conserva los clavos que la sujetaban. El cardenal Alejandro Albani la hizo restaurar y se halla junto a otras estatuas imperiales bajo el pórtico principal del palacio de su villa. La rara cabeza de Nerva que se conserva en el Campidoglio no es moderna ni obra de Algardi, como dice el comentador de este museo, pues este artista no hizo más que restaurar la punta de la nariz. El cardenal Alejandro Albani la recibió del hermano del último príncipe Pamphili fallecido, último también de su casa, en cuya villa se hallaba este busto.

Con Trajano, Roma y todo el imperio cobraron nueva vida. Después de tanta inquietud, volvió a animar a los artistas encargándoles grandes obras. El honor de una estatua, que Trajano no consideraba privilegio suyo con exclusión de otros, sino compartido por hombres que lo mereciesen, tuvo que favorecer mucho al arte. Sabemos incluso que se erigieron estatuas a jóvenes de prometedor futuro después de que sufrieran una muerte prematura. Parece que una estatua de un senador sentado que se halla en la Villa Ludovisi, obra de un tal Zenón, hijo de Attis, de Afrodisia, es de esta época, y, a juzgar por varios nombres de artistas afrodisios que se han conservado, debió de abrirse una escuela de arte en dicho lugar de Caria (si tomamos el nombre más conocido entre los muchos otros que recibió). No mucho más tarde viviría otro Zenón, procedente de Stafis, en Asia, quien sobre el sepulcro de su hijo colocó la estatua de éste en forma de herma medio desnudo, como nos aclaran las diecinueve líneas de su inscripción. Pero la cabeza ajena que más tarde se colocó en este herma no permite deducir con alguna aproximación la época a que pertenece. Esta obra se encuentra en la Villa Negroni. Ignoro dónde hay que situar a un Antíoco de Atenas, del que hay en la Villa Ludovisi una *Palas* dos veces más grande que el natural. La estatua es deficiente y tosca, y la inscripción parece anterior a esta época. Los dos centauros del cardenal Furietti, de un mármol negruzco y muy duro llamado *bigio,* y realizados por Aristeas y Papias, también de Afrodisia, no son sino copias del *Centauro Borghese* y se descubrieron en la Villa de Adriano. En la Villa Altieri se encuentra la parte superior de otro centauro del mismo tamaño y el mismo mármol, que tiene la particularidad de que los ojos y los dientes son incrustaciones de mármol blanco.

La obra más grande de tiempos de Trajano es la columna que éste colocó en el centro de la plaza cuya construcción encargó a Apolodoro de Atenas. Quien haya tenido ocasión de examinar los vaciados en escayola de sus figuras, quedará asombrado ante la inagotable variedad de tantos miles de cabezas. En el siglo XVI todavía se conservaba la cabeza de la estatua colosal de este emperador que estaba en lo alto de la columna, pero hoy no se tiene noticia de ella. El noble abate veneciano Farsetti, quien, con un gasto considerable, hizo sacar vaciados de las mejores estatuas antiguas de Roma y que deseaba servir a su patria con la fundación en Venecia de una academia de pintura, concibió el proyecto de reproducir entera aquella columna. Ya

se había acordado una suma de nueve mil escudos, y los gastos de andamiaje corrieron a cargo del señor Farsetti.

Los llamados *«Trofeos» de Mario* que hay en el Campidoglio parecen del mismo estilo que el basamento de aquella columna y probablemente sean trofeos de Trajano. Cierto escritor moderno opina que fueron añadidos después de la batalla de Accio sólo porque cree ver en la basa, a la que la erosión dio forma ondulada, una representación acuática. No puedo por menos de recordar aquí una muy rara moneda de oro que en una cara muestra la cabeza de Plotina, esposa de Trajano, y en la otra, la de Matidia, hermana de este emperador. Está valorada en más de cien escudos y se encuentra en el museo del Colegio de San Ignacio en Roma.

En cuanto a la arquitectura, merece citarse el arco de Trajano en Ancona, pues en ninguna otra construcción antigua se encontrarán bloques de mármol tan grandes. El basamento del arco, hasta el pie de la columna, es de una sola pieza. Ésta mide veintiséis palmos romanos y un tercio de largo, diecisiete palmos y medio de ancho y trece palmos de altura. Los pilares del puente de Trajano sobre el Danubio acabaron demolidos y sólo servían, como dice Dión, para demostrar lo que pueden conseguir las fuerzas humanas.

Adriano se propuso devolver por fin a Grecia su antigua libertad, la declaró país libre y comenzó a construir en Atenas tanto como Pericles, y también en casi todos los lugares célebres de Grecia. Terminó el templo de Júpiter Olímpico en Atenas, que había permanecido inacabado desde Pisístrato, hacía casi setecientos años; esta construcción llegó a medir muchos estadios de perímetro. Cuenta Pausanias que en su interior hizo colocar, entre otras figuras de oro y marfil, una estatua colosal de Júpiter hecha de estos mismos materiales. El templo que mandó levantar en Cícico se contó entre las siete maravillas del mundo. Cada ciudad griega erigió a este emperador una estatua en el templo ateniense de Júpiter Olímpico.

Adriano no sólo fue un entendido, sino también un artista que esculpió estatuas con sus propias manos. Pero Víctor nos hace una desvergonzada adulación cuando dice que su nombre merecería figurar junto a los de Policleto y Eufranor. Adriano cedió a los partos un territorio considerable para, al parecer, dedicarse allí tranquilamente a aquellas ocupaciones suyas.

En el sexto año de su gobierno emprendió sus grandes viajes a casi todas las provincias romanas. Se han conservado monedas de los diecisiete países que visitó. Llegó incluso a Arabia y a Egipto, país este que, como él mismo solía decir, había estudiado a fondo. Cuando, cuatro años antes de su muerte, regresó a Roma, construyó, no lejos de Tívoli, los asombrosos edificios de su villa, en la que hizo reproducir los más famosos parajes y edificios de Grecia, incluso aquellos conocidos con el nombre de Campos Elíseos y su acceso. También adornó su villa con las obras de arte que se trajo de todas aquellas tierras. El perímetro de las ruinas de estos edificios ocupa más de diez millas italianas, y en él existen aún diversos templos redondos a los que sólo falta la fachada. A un extremo y otro de esta villa había dos

teatros, cuyos restos nos permiten hacernos una idea de su aspecto. Entre otras construcciones, son célebres y dignas de verse las llamadas cien cámaras en que se alojaba la guardia imperial, estancias que estaban aisladas unas de otras; solamente las comunicaba un pasillo exterior de madera que podía ser ocupado y cerrado por los centinelas. Estas cámaras componen dos filas de bóvedas dispuestas una sobre otra, y en el ángulo que forman se halla un castillo redondo que debió de ser para el cuerpo de guardia. En cada bóveda habría dos viviendas, separadas por un suelo de madera que descansaba sobre unas piedras salientes que aún pueden verse. En una de estas viviendas todavía se ve el nombre abreviado de un soldado escrito en negro y, al parecer, con el dedo. Era tal la fastuosidad de estos edificios, que un gran estanque en el cual se cree que se podían sostener incluso combates navales, estaba completamente revestido de *giallo antico.* Dentro de dicho estanque se hallaron numerosas cabezas de mármol y de otras piedras más duras, muchas de las cuales habían sido destrozadas con picos. Las mejores piezas se las guardó el cardenal Polignac. Había largos pasillos para pasear, recubiertos de mosaicos, de los cuales se conservan todavía grandes fragmentos. También de mosaico eran los suelos de las habitaciones, aunque hecho de piedras más pequeñas. Bajo este montón de ruinas se han encontrado incontables mesas de *musaico,* parte de las cuales están en Roma y, parte, en otros lugares. Todas las estatuas que estaban en la Villa Este, en Tívoli, y que hoy se hallan en el Campidoglio, y otras muchas de este último y de otros palacios y villas de Roma, se extrajeron de la Villa de Adriano, y aún hoy se sigue excavando y haciendo nuevos hallazgos.

Una de las piezas más raras encontradas en este lugar es un mosaico que representa una pila llena de agua en cuyo borde hay cuatro palomas, una de las cuales quiere beber. Hasta hoy, este trabajo se ha considerado el más bello en su género, y puede que sea el mismo que en tiempos de Plinio se encontraba en Pérgamo y era obra de Soso, y que Adriano se habría llevado a Roma. El cardenal Furietti, su propietario, ha descrito con detalle esta rareza. Se encontró en el centro del suelo de una habitación igualmente cuajada de los más finos mosaicos. De las bandas de hojas que rodeaban las cuatro paredes de esta habitación, el cardenal Alejandro Albani hizo incrustar un fragmento de un palmo de ancho y cuatro de largo en una mesa de alabastro oriental, y Su Alteza Real el príncipe de Sajonia recibió de dicho cardenal una mesa similar con un fragmento aún más largo, de la misma anchura y con el mismo trabajo. Después de esta obra, el mosaico más destacable es, en mi opinión, la sirena Parténope que, descubierta en el Palatino de Roma, se encuentra hoy en el Real Museo Farnesiano de Capo di Monte, cerca de Nápoles. De esta pieza no ha tenido noticia el escritor antes citado. Pero tanto a esta obra como a la anterior la supera en finura de trabajo otra valiosa pieza que se descubrió el 28 de abril de este año de 1763 entre las ruinas de la ciudad de Pompeya. Se hallaba asimismo en el centro del suelo de una habitación y da testimonio de la suntuosidad antigua y del edificio que la albergaba. Mide dos palmos romanos de alto y muestra cuatro figuras que cubren el

rostro con máscaras cómicas y tocan instrumentos. La primera figura de la derecha toca lo que en Italia se llama *tamburino,* y la segunda, los crótalos o castañuelas. Ambas figuras son masculinas. La tercera es femenina, está de perfil y toca dos flautas, mientras que la cuarta, un niño, hace sonar una chirimía. Las pedrezuelas que forman el fondo de este mosaico son del ancho de una pluma despuntada muy arriba, y en las figuras se reducen hasta resultar indistinguibles para el ojo humano. Y las máscaras muestran hasta los pelos de las cejas. El valor de este trabajo inimitable se ve aumentado por el nombre del artista en letras negras:

ΔΙΟΣΚΟΥRΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ.

Si era posible devolver al arte su antiguo esplendor, Adriano fue el hombre capaz de hacerlo, pues no le faltaban conocimientos ni empeño; pero el espíritu de la libertad había huido del mundo, y la fuente del pensamiento elevado y de la verdadera gloria había desaparecido. También pueden indicarse como causa la superstición desprejuiciada y la doctrina cristiana, que empezó a extenderse bajo este emperador. La erudición, cuyo nivel Adriano quiso elevar, se perdía en nimiedades inútiles y la elocuencia, enseñada por oradores retribuidos, era en su mayor parte sofistería. El propio emperador quiso apartar a Homero para introducir y poner en su lugar a Antímaco. Fuera de Luciano, el estilo de los escritores griegos de esta época es desigual, rebuscado y artificioso, lo cual lo oscurecía, y un ejemplo de ello puede ser Arístides. Con todas las libertades concedidas, los atenienses se hallaban, sin embargo, en una situación tan apurada que quisieron vender unas islas que hasta entonces habían defendido.

El arte pudo elevarse tan poco como las ciencias, y el estilo de los artistas de esta época es notablemente diferente del antiguo, como, según algunos comentarios de escritores de la época, citados con anterioridad, se reconocía entonces. La ayuda que Adriano prestó al arte era como los alimentos que los médicos prescriben a los enfermos, que no los matan pero tampoco los alimentan.

Una de las mayores obras escultóricas que este emperador encargó habría sido su estatua sobre un carro tirado por cuatro caballos, que se habría colocado sobre su mausoleo, hoy castillo de Sant’Angelo, y si hemos de creer al historiador griego que esto nos cuenta, era tan grande, que un hombre robusto podía entrar en los agujeros que constituían los ojos de los caballos. Incluso se asegura que esta obra se había hecho de un solo bloque de mármol. Pero esto parece una invención griega de la época de dicho escritor, pareja a la que habla de la cabeza de una estatua de Juno en Constantinopla, de tal tamaño que ni cuatro pares de bueyes podían tirar de ella.

El sin razón llamado *Antinoo del Belvedere* se suele considerar el más bello monumento artístico de la época de Adriano, y ello porque erróneamente se cree que es la estatua del favorito del emperador. En realidad, la figura representa a Meleagro o a otro joven héroe. Si se la coloca, como merece, entre las obras de primera

categoría, es más por la belleza de ciertas partes suyas que por la perfección del todo, pues tanto las piernas y los pies como el abdomen son muy inferiores en la forma y en la ejecución al resto de la figura. La cabeza es, sin discusión, una de las más bellas de la Antigüedad entre las juveniles. Si en el rostro de *Apolo* domina la majestad y el orgullo, aquí vemos una imagen de la gracia juvenil y de la belleza de los años floridos, con su inocencia y su encanto, sin rasgo alguno de pasión que pudiera perturbar la armonía de las partes y el juvenil sosiego del alma que aquí se expresa. Esa paz y esa especie de gozo de sí mismo, ese perfecto recogimiento de los sentidos, abstraídos de todo objeto exterior, conforman la postura toda de esta noble figura. Los ojos, suavemente curvados pero sin voluptuosidad, como los de la diosa del amor, hablan con encantadora inocencia. La boca, fina de líneas, está repleta de emociones sin que el joven parezca sentirlas, y las mejillas, henchidas de lozanía, describen con la redondez de la barbilla, suavemente saliente, los nobles y hermosos contornos del rostro de este noble adolescente. Pero en la frente se manifiesta algo más que un adolescente. Amplia y poderosa como la de Hércules, anuncia al futuro héroe. El pecho vigoroso, los hombros, los costados y las caderas son de una gran belleza. Las piernas, en cambio, no tienen la bella forma que correspondería a un cuerpo como éste. Los pies están toscamente trabajados y el ombligo apenas se distingue: en todo esto, el estilo es diferente del de los tiempos de Adriano. Las mejores obras de los tiempos de Adriano son el busto en relieve de Antinoo de la Villa Albani, que es parte de una figura de tamaño mayor que el natural, que antes estuvo en la colección de la reina Cristina de Suecia y hoy se halla en San Ildefonso, en España. La cabeza de Antinoo de la Villa Monte Dragone, más arriba de Frascati, es tres veces mayor que una cabeza normal y tiene ojos incrustados. En la Villa Mattei hay una pequeña estatua ecuestre de dos pies de altura que se dice que es de Adriano y que apenas merece ser mencionada, menos aún en referencia a un vehemente escrito de alguien que no pudo ver esa figura, la cual no guarda el más mínimo parecido con el emperador. La cabeza más bella de este emperador la vemos, grabada en piedra, en un camafeo del gabinete del príncipe de Orange, cuyo anterior propietario fue el conde de Thoms, noble holandés. Esta piedra se hallaba en el Real Museo Farnesiano de Capo di Monte, en Nápoles, y acabó en manos de dicho propietario; cómo y de qué manera, es algo que dejo a la imaginación del lector.

Debo observar aquí que los grandes medallones imperiales de bronce que pueden considerarse auténticos comenzaron a hacerse en la época de Adriano. Esto supuesto, hay que decir que todos los que se encuentran en el Museo Imperial de Viena son inventados. Uno de los más bellos de dicho emperador está hueco por dentro, y durante muchos años esta rara pieza la tuvo un mulero de las afueras de Roma, que la usó como esquila para su mula.

Los Antoninos apreciaban las artes y Marco Aurelio había aprendido a dibujar con Diogento, un hombre sabio que también fue su maestro de filosofía. Pero los buenos artistas empezaban a escasear, y el general aprecio que antes se les se tenía se

fue perdiendo, como podemos suponer si tenemos en cuenta la mentalidad de aquella época. Los sofistas, entonces entronizados, recibieron de los Antoninos cátedras públicas y espléndidas pagas por todo lo que proclamaban con voces desaforadas; hombres sin criterio ni gusto alguno, clamaban contra todo lo que no fuera literario, y un hábil artista era a sus ojos un simple artesano. Su opinión sobre el arte era la misma que Luciano, en su sueño, pone en boca de la Literatura. Que un joven sintiera el deseo de llegar a ser a un Fidias, se consideraba una deshonra. Por eso resulta sorprendente que para Arriano, un escritor de la época, fuese una desgracia no haber visto nunca el *Júpiter* de Fidias.

La época de los Antoninos fue para el arte como la mejoría aparente de los enfermos graves antes de su muerte, en la que la vida, ya con un hilo de aliento, se asemeja a la luz de una lámpara que, antes de apagarse, concentra toda su energía, luce con una intensa llama y repentinamente se oscurece. Todavía vivían los artistas que se habían formado en la época de Adriano, y las grandes obras, pero sobre todo algún resto de buen gusto y la comprensión de los emperadores y sus cortes, les proporcionaban ocasión de significarse. Mas, pasada su época, el arte se vino abajo. Antonino Pío construyó su lujosa villa en Lavinio, cuyas ruinas dan testimonio de su magnificencia. Prueba de la suntuosidad de esta villa es un caño de plata del que salía el agua hacia sus baños; se desenterró hace unos cuarenta años en el citado lugar, pesaba entre treinta y cuarenta libras, y tenía esta inscripción: FAVSTINAE NOSTRAE. También en las termas de Claudio corría el agua por tuberías de plata. Entre las ruinas de aquella villa se descubrió en el año 1714 la bella *Tetis* del cardenal Alejandro Albani, pero sin cabeza; desnuda hasta los muslos, sostiene un remo que se apoya en un animal marino y, en la basa, que se ha conservado junto con un pie de la estatua, vemos el *rostrum* de un barco. Pero es probable que esta estatua sea de una época mejor del arte, al igual que dos estatuas desnudas con la cabeza de Lucio Vero, que se encuentran en las villas Mattei y Farnesio, de las cuales la última es una de las figuras masculinas más perfectas de la Antigüedad. Marco Aurelio mandó erigir en el Foro de Trajano estatuas en honor de todos los valientes muertos en la guerra contra los germanos.

Una de las obras más bellas de esta época es una cabeza colosal de mármol que parece representar a Faustina la Menor. Digo que parece porque en las cabezas colosales, sobre todo si son juveniles o femeninas, el parecido queda algo irreconocible. Mide dos palmos desde la barbilla hasta el comienzo del cabello en la frente. Esta cabeza estuvo colocada, como puede comprobarse, sobre su estatua de la manera que he indicado, y ésta debió de ser de bronce o de mármol, pues uno de los pies, también conservado, estaba igualmente añadido, de modo que ya sabemos que las partes extremas eran de mármol. También se han encontrado fragmentos de los brazos. Esta cabeza, que no ha sufrido el menor deterioro, se descubrió en Porcigliano, no lejos de Ostia, y, según se cree, entre las ruinas de la villa de Plinio llamada Laurentum. En el mismo lugar se descubrieron diversas figuras de barro

cocido muy bien modeladas, entre las cuales hay un fragmento de una Venus y una figura vestida de unos tres palmos de alto, además de dos pies con suela atada muy semejantes al pie de la citada estatua, por lo que pudieron ser los modelos empleados para ésta. Estas piezas se conservan en Roma, en la casa del barón del Nero, patricio florentino.

Por lo que vemos, en aquella época se empezaron a apreciar más que antes los retratos y a hacer más cabezas que figuras enteras, una tendencia que se vio favorecida por las repetidas órdenes del Consejo de Roma de que todo el mundo tuviese en su casa el retrato de tal o cual emperador. Existen algunos de esta época que, por su ejecución, pueden considerarse auténticas maravillas del arte. Hace treinta años se encontraron en el camino de Florencia, a cuatro millas de Roma, cubiertos de grandes ladrillos y en un lugar llamado Acqua Traversa, tres bustos extraordinariamente bellos de Lucio Vero y otros tantos de Marco Aurelio, especialmente dos de ellos, de uno y de otro personaje, ambos de tamaño mayor que el natural, que hoy se hallan en la Villa Borghese.

La estatua ecuestre de Marco Aurelio es demasiado conocida para que me detenga mucho en ella. Lo que se ha escrito al pie de la estampa de una figura ecuestre en la galería del conde Pembrose en Wilton, Inglaterra, es ridículo: «La primera estatua ecuestre de Marco Aurelio, que sirvió para que se encargara a su autor hacer la gran estatua de este emperador, en la cual el caballo es diferente del que aquí vemos». Y es igualmente notable la desvergüenza con que allí mismo se dice bajo un Hermes semidesnudo: «Uno de los prisioneros que sostenían el arquitrabe de la puerta del palacio del virrey de Egipto tras la conquista de este país por Cambises». La estatua ecuestre de Marco Aurelio se instaló en la plaza que está frente la iglesia de San Juan de Letrán porque en esta zona se hallaba la casa donde nació este emperador. Pero durante la Edad Media la figura del emperador habría estado enterrada, pues en vida del célebre Cola de Rienzi sólo se hablaba del caballo, al que se llamaba «caballo de Constantino». Con ocasión de una gran fiesta cuando los papas tenían su sede en Aviñón, se hizo salir vino tinto de la cabeza del caballo, concretamente de la fosa nasal derecha, y agua de la izquierda para diversión del pueblo. Entonces no había en Roma otra agua que la del Tíber, pues los acueductos se habían desmoronado, y, en zonas apartadas del río, se vendía el agua, como hoy en las calles de París[19].

La estatua del rétor Arístides de la Biblioteca Vaticana es de la época de que hablamos, y no precisamente la peor entre las figuras sedentes y vestidas. Por la descripción de una Venus armada que encargó el célebre orador Herodes, llamado el Ático, que no era la dulce y amorosa deidad sino que tenía algo de masculino y mostraba una alegría como la de quien ha obtenido una victoria, podemos deducir que aún no habían desaparecido del todo el conocimiento de la belleza y del estilo de los antiguos. También quedaban buenos conocedores de la noble sencillez y de la naturalidad sin disfraces en la escritura y en la oratoria, y Plinio, que nos cuenta que

aquellos pasajes de su panegírico que menos trabajo le habían costado tuvieron más éxito que otros más estudiados, abrigaba la esperanza de una restauración del buen gusto. Sin embargo, él mismo siguió empleando el estilo afectado, aunque en su discurso consigue que la verdad y la alabanza de un hombre digno resulten agradables. El citado Herodes hizo erigir estatuas a algunos libertos a los que amaba. Pero de los grandes monumentos que este hombre mandó construir tanto en Roma como en Atenas y otras ciudades griegas sólo nos han quedado dos columnas de su mausoleo, de un tipo de mármol llamado *cipolino* y tres palmos de diámetro. La inscripción que tenían estas columnas, que Salmasio explicó, las hizo célebres. El escritor francés que nos dice que esta inscripción no está en letras griegas sino latinas, debía de estar soñando. Estas columnas se trasladaron de Roma a Nápoles en el mes de septiembre de 1761 y actualmente se encuentran en el patio del Museo Ercolanense de Portici. Las inscripciones de su famosa villa Triopea, que se conservan en la Villa Borghese, las dio a conocer Spon.

Por aquel entonces también se erigían estatuas a quienes obtenían el premio en las carreras de carros que se celebraban en el circo. Podemos hacernos una idea de ellas por algunos fragmentos de mosaico de la casa Massimi con los nombres de las personas representadas; aún más clara es la que nos permite hacernos el relieve que muestra a uno de estos ganadores, representado casi de tamaño natural, sobre una cuádriga que podemos ver en una gran urna funeraria de forma ovalada que se encuentra en la Villa Albani, y, sobre todo, una estatua auténtica de la Villa Negroni. La restauración ha convertido esta figura en la de un jardinero, pues en lugar del cuchillo curvo que, como la figura de la urna, llevaba al cinturón, se le ha puesto en la mano una azada. Estos personajes procedían en su mayoría de la plebe y, como tales, llevaban desde el pecho hasta el vientre un cinturón más bien atado o ceñido como una faja. Lucio Vero llegó a colocar en el circo una estatua de oro de su caballo, llamado Volucris. A propósito de las obras realizadas en tiempos de Marco Aurelio, me vienen a la memoria los propios escritos de este gobernante, en los que, al margen de la sana moral, tanto los pensamientos como la forma de escribir son vulgares y no muy dignos de un príncipe dedicado a la escritura.

Durante la época de Cómodo, hijo y sucesor de Marco Aurelio, y en los años posteriores, desapareció la última escuela de arte, fundada en cierto modo por Adriano, y puede decirse que también el propio arte. Pero el autor de la maravillosa cabeza de este emperador en su juventud, que se halla en el Campidoglio, todavía honró al arte. Parece que la hizo por la época en que Cómodo subió al trono, o sea, a sus diecinueve años de edad. Pero esta cabeza puede servir para demostrar que dicho artista no conoció a muchos como él, pues ninguna de las cabezas de los emperadores posteriores es comparable a la suya. Las monedas de este emperador son, tanto en el dibujo como en el acuñado, de las más bellas del imperio. En algunas, el cuño se grabó con tal finura, que en la diosa Roma, sentada sobre una armadura y entregando a Cómodo una esfera, pueden verse las pequeñas cabezas de los animales con cuyas

pieles se hacía el calzado. Pero a partir de un trabajo en miniatura no podemos deducir nada seguro sobre la ejecución de obras de gran formato, pues quien sabe hacer un pequeño modelo de un barco, no por eso está capacitado para construir un barco que resista los embates del mar. Muchas figuras que vemos en el reverso de las monedas de los emperadores siguientes y que no están mal diseñadas, podrían llevarnos a una conclusión equivocada sobre la generalidad del arte. Un Aquiles aceptablemente dibujado en pequeño podrá parecer un Tersites si la misma mano le confiere el tamaño natural. A la vista de monedas del siglo III cuyo reverso supera lo habitual en esa época, cabe también pensar que se usaran cuños antiguos.

El Senado de Roma dio orden de eliminar todo lo que recordase a Cómodo, especialmente sus retratos, y esto se pudo comprobar en los muchos bustos y cabezas de este emperador que se descubrieron cuando el cardenal Alejandro Albani hizo excavar los cimientos de su lujosa casa de recreo en Nettuno, a orillas del mar. En todas estas cabezas se destrozó el rostro con el cincel y sólo se las reconoce por otros detalles, del mismo modo que en una pieza rota descubrimos a Antinoo por la forma de la barbilla y de la boca. En la Villa Altieri hay una cabeza de este mismo joven que, por la forma de la boca, lo único conservado de ella, se restauró como la de un Antinoo.

No es nada sorprendente que el arte comenzara visiblemente a declinar si consideramos que hasta las escuelas de los sofistas que había en Grecia se cerraron en la época de Cómodo. A los griegos les era ya desconocida su propia lengua, pues pocos eran los que podían leer con verdadero entendimiento las mejores obras de la literatura griega, y sabemos que Opiano, en cuyos poemas imitaba a Homero empleando sus mismas expresiones y palabras, era para los griegos, como el propio Homero, un poeta oscuro. De ahí que los griegos tuvieran necesidad de diccionarios de su propia lengua y que Fínico tratara de enseñar a los atenienses cómo hablaban sus antepasados, pero eran muchas las palabras cuyo significado no se podía ya determinar y, al perderse sus raíces, su procedencia hubo de basarse en conjeturas.

Hasta qué punto decayó el arte después de Cómodo, lo demuestran las obras públicas que Septimio Severo mandó ejecutar tiempo después. Septimio sucedió en el gobierno a Cómodo al año de su muerte, después de que en tan breve espacio de tiempo Pertinax, Didio Juliano, Clodio Albino y Pescenio Níger hubieran gobernado y muerto asesinados. Severo pronto hizo sentir a los atenienses su cólera por cierta ofensa que le habían infligido tiempo atrás en Atenas durante un viaje a Siria: arrebató a la ciudad todos los privilegios y libertades que los emperadores anteriores le habían concedido. Los relieves de su arco, y de otro que habían hecho construir en su honor los orfebres, son tan pobres, que resulta asombroso que en los doce años transcurridos desde la muerte de Marco Aurelio el arte pudiese decaer de tal manera. Otro testimonio de ello es la figura en relieve de tamaño natural del gladiador Bato, que se conserva en la Villa Pamphili, pues si ésta es la figura del gladiador de aquel nombre que Caracalla hizo enterrar con toda solemnidad, es de suponer que para esta

obra no elegiría al peor escultor. Filóstrato recuerda a un pintor llamado Aristodemo que destacó en aquel tiempo: era discípulo de Eumelo.

Viendo estos trabajos, cuesta creer que todavía hubiera un artista capaz de hacer la estatua de bronce de Severo que se guarda en el Palacio Barberini, aun cuando no se la pueda considerar una obra bella. La supuesta estatua de Pescenio Níger del Palacio Altieri, que se levantó contra Severo y al que éste derrotó, sería aún más rara que la anterior y que todas sus monedas si en verdad representase a tal emperador. Pero la cabeza guarda mayor parecido con Septimio Severo. La única estatua de Macrino, que sucedió a Caracalla, se halla en la viña de Borioni.

De los tiempos de Heliogábalo se conserva una estatua femenina de tamaño natural en la Villa Albani. Representa a una mujer de edad avanzada, pero de rostro tan masculino que sólo los vestidos indican su sexo. Lleva el cabello muy mal peinado arriba, y recogido y por detrás hacia abajo, y en la mano izquierda sostiene un rollo escrito, cosa extraordinaria en las figuras femeninas, por lo que se piensa que podría ser la madre del mencionado emperador, que era admitida en el consejo secreto y en honor a la cual el emperador estableció en Roma un senado de mujeres.

Alejandro Severo, que sucedió a Heliogábalo, hizo colocar gran número de estatuas de hombres célebres, tomadas de diversos lugares, en el foro del emperador Trajano. De aquella época es la estatua sedente de san Hipólito, de tamaño natural, que se encuentra en la Biblioteca Vaticana, que sin duda es la figura cristiana más antigua en piedra, pues por aquel entonces los cristianos empezaron a ser más respetados que antes, y el mencionado emperador les permitió el culto público en el lugar donde hoy se encuentra la iglesia de Santa Maria in Trastevere. En comparación con los relieves del arco de Septimio Severo, esta estatua es superior a lo que era común en aquella época. Lo mismo puede decirse de la gran urna funeraria de Alejandro Severo y de Julia Mammea, sobre cuya cubierta yacen sus figuras de tamaño natural. El artista que la realizó tuvo que ser uno de aquellos que, imitando a los artistas antiguos, supieron sacar la cabeza de las estancadas aguas de su época.

De otro de estos artistas es la estatua del emperador Pupieno que se hallaba en el Palacio Verospi y que se ha vendido hace poco tiempo. Mide diez palmos de altura y se ha conservado sin deterioro exceptuando el brazo derecho, que le falta hasta el codo. Conserva incluso la fina corteza arcillosa de que se cubren las obras antiguas que han permanecido enterradas. En su mano izquierda sostiene el *parazonium* y, junto al tronco en que apoya la pierna derecha, hay un gran cuerno de la abundancia puesto derecho. A primera vista, el concepto de esta estatua no parece concordar con el de su época, ya que muestra grandeza y suntuosidad en sus partes, pero en esta plenitud de las partes no se aprecia el saber de los artistas anteriores; podríamos decir que tiene los colores principales, pero que le faltan las medias tintas, con lo que la figura resulta pesada y demasiado llena para su tamaño. Montfaucon se equivoca cuando afirma que en aquellos tiempos se había perdido por completo el arte de la

escultura. La basa de una estatua del emperador Gordiano, que se hallaba en el Palacio Farnesio, ha desaparecido.

La época precisa en que se produjo la completa decadencia del arte fue anterior a Constantino, cuando se produjeron los grandes desórdenes ocasionados por los treinta tiranos que se sublevaron en tiempos de Galieno, esto es, al comienzo de la segunda mitad del siglo III. Los numismáticos notan que, después de Galieno, no se acuñaron más monedas en Grecia. Pero cuanto más deficientes son las monedas de esta época en contenido y cuño, con mayor frecuencia aparece en ellas la diosa Moneta, igual que la palabra «honor» está siempre en la boca de una persona de cuyo honor hay que dudar. La cabeza de bronce de Galieno con una corona de laurel que se halla en la Villa Mattei, tiene interés por su rareza.

Tenemos noticia de una estatua de Calpurnia, esposa de Tito, uno de los citados pseudoemperadores o tiranos. Mas tuvo que ser tan mala, que en su descripción hay una palabra oscura cuya explicación trae de cabeza a los eruditos[20], pero a la que inútilmente se ha buscado algo de interés para el arte.

La posterior situación del arte bajo Constantino el Grande nos la indican sus estatuas: una que se encuentra bajo el pórtico de la iglesia de San Juan de Letrán, otras dos en el Campidoglio y algunos trabajos en relieve del arco de Constantino, en el que todo lo que hay de bueno se tomó de un arco del emperador Trajano. Es, por tanto, difícil creer que la antigua pintura de la diosa Roma del Palacio Barberini sea de tiempos de Constantino. También tenemos noticia de otras pinturas descubiertas que representan puertos y marinas, y que, según su inscripción, pudieran ser de entonces, pero estas pinturas ya no existen. Los dibujos coloreados que de ellas se hicieron se encuentran en la biblioteca del cardenal Alejandro Albani. Pero no es cierto que las pinturas del más antiguo *Virgilio Vaticano* sean demasiado buenas para la época de Constantino, como opina alguien que, cuando escribía, no las tenía bien grabadas en su memoria y que juzgaba por estampas de Bartoli, quien hacía que lo mediocre pareciera de tiempos mejores. Este escritor ignoraba que una noticia escrita en la misma época en aquel libro permite demostrar que la copia se había hecho en tiempos de Constantino. De esta misma época parece ser el antiguo *Terencio* iluminado de la Biblioteca Vaticana, y el célebre Peiresc recuerda en una de sus cartas inéditas, conservadas en la biblioteca del cardenal Alejandro Albani, otro manuscrito antiguo de Terencio de los tiempos del emperador Constantino, hijo de Constantino el Grande, cuyas figuras pintadas eran del mismo estilo que aquéllas.

Recuérdese que, cuando hablo de la decadencia del arte en la Antigüedad, me refiero principalmente a la escultura y a la pintura, pues mientras éstas se apagaban y se aproximaban a su ocaso, la arquitectura floreció hasta cierto punto. En Roma se realizaron obras cuya grandeza y esplendor no había conocido Grecia ni en sus mejores días, y cuando casi no había artistas que supiesen dibujar una figura aceptable, Caracalla construyó las asombrosas termas que aún hoy día, estando en ruinas, nos parecen maravillosas. Diocleciano quiso superar estas termas, y justo es

reconocer que lo que de su obra se ha conservado nos puede llenar de admiración. Pero el entablamento de las columnas queda asfixiado por la profusa talla, como sucedía a los espectadores de los espectáculos de este emperador por la lluvia de flores que se arrojaba sobre ellos. Cada fachada de su palacio de Split, en Iliria, mide setecientos cinco pies ingleses, según las medidas que recientemente ha tomado el señor Adams. Este asombroso edificio tenía cuatro calles principales de treinta y cinco pies de ancho, y la que conducía desde la entrada hasta la plaza central mide doscientos cuarenta y seis pies de largo. El pasaje que cruza dicha calle tiene una longitud de cuatrocientos veinticuatro pies. A ambos lados de estas calles había arcos cubiertos de doce pies de anchura, algunos de los cuales se han conservado perfectamente. No mucho antes se habían edificado los grandes palacios y templos de Palmira, cuyo lujo supera a todos aquellos edificios de tiempos antiguos que quedan en el mundo cuyas tallas y ornamentaciones causen admiración. No parece contradictorio lo que opina Nardini sobre los dos extraordinarios fragmentos de un entablamento bellamente tallado que se hallan en el jardín del Palacio Colonna; pudieron pertenecer a un templo del Sol que el emperador Aureliano había construido en la región. Para comprender esto, hay que tener en cuenta que en la arquitectura, que tiene que ver sobre todo con medidas y reglas, y en la que todo se define de la misma manera, hay prescripciones más rigurosas de las que pueda haber en el arte del dibujo, y no es tan fácil que pueda desviarse o decaer. Sin embargo, Platón reconoce que incluso en Grecia un buen arquitecto es una rareza. Con todo, resulta casi inconcebible que en el pórtico del templo llamado erróneamente de la Concordia, que, según indicaba una inscripción que ya no existe, Constantino hizo restaurar, se pudiese colocar el extremo superior y reducido de dos columnas al revés sobre la mitad inferior de las mismas.

Una vez restablecida la paz en el imperio, Constantino el Grande se propuso restablecer también las ciencias, y Atenas, donde los profesores de elocuencia volvieron a abrir sus escuelas y tuvieron numerosa clientela, volvió a ser el centro de reunión de los estudiantes de todo el imperio. Si, con la erradicación de la idolatría, el mundo había cambiado de aspecto, cuatro ilustres padres de la Iglesia: san Gregorio Nacianceno, san Gregorio Niseno, san Basilio y san Juan Crisóstomo nos demuestran que la nación griega, aun después de Constantino, no carecía de extraordinarios talentos, tampoco en Capadocia. Estos santos padres consiguieron elevar a nuevas alturas la elocuencia y la belleza del lenguaje después de una gran decadencia, y pueden figurar perfectamente al lado de Platón o de Demóstenes, oscureciendo a todos los escritores paganos de su época. No habría sido así imposible que algo semejante ocurriese en al arte, pero éste había llegado a un punto en que, por incapacidad y carencia de energías, cuando se necesitaban o encargaban estatuas o cabezas, se tomaban figuras de antiguos maestros, que luego eran transformadas según a quién debían representar. Del mismo modo se empleaban para las tumbas cristianas las viejas lápidas romanas, con la inscripción cristiana al dorso. Flaminio

Vacca habla de siete estatuas desnudas que se descubrieron en su época y fueron retocadas por manos bárbaras. En una cabeza hallada en el año 1757 entre los restos de diversas antigüedades de la Villa Albani, y de la cual sólo queda la mitad, se ve la mano de un maestro antiguo y de otro bárbaro. Parece que éste no conseguía nada y no terminó su trabajo; la oreja y el cuello nos muestran todavía el estilo del artista antiguo.

No tenemos muchas más noticias de la época posterior a Constantino, pero cabe sospechar que, como poco después se empezaron a destruir en Constantinopla todas las estatuas de los dioses, las obras artísticas de Grecia debieron de sufrir el mismo destino. Para impedir estos excesos, Roma puso un vigilante junto a las estatuas llamado *centurio nitentium rerum* y tenía bajo su mando a cierto número de soldados, que de noche hacían guardia y vigilancia de las estatuas para que nadie las mutilase ni destrozase. Pues cuando la religión cristiana comenzó a adquirir poder, los templos paganos fueron saqueados, y los eunucos, que en las cortes de los Constantinos mandaban más que sus propios señores, adornaban sus palacios con el mármol extraído de los templos. El emperador Honorio trató de frenar estos abusos mediante una ley que, si bien prohibía los sacrificios, ordenaba conservar todos los templos. Pero todavía se erigían estatuas a hombres célebres, y este honor lo recibieron Estilicón y el poeta Claudiano bajo el emperador Honorio. Hace doscientos años existía aún la basa de la de Estilicón. En Constantinopla se han conservado dos columnas del estilo de la de Trajano en Roma, que se hicieron y colocaron cuando gobernaba Arcadio. Los relieves de una de ellas se conocen por los grabados que hizo el pintor veneciano Bellino, que Mohamed II había llamado a Constantinopla, y parece que el artista embelleció su trabajo con su imaginación. Lo poco que se ha dibujado de la segunda columna nos da un pobre concepto de ella, y queda muy lejos del primer trabajo.

Unos sesenta años después de haberse convertido Bizancio en la sede del Imperio romano, Atenas había perdido todo su esplendor, según cuenta Sinesio, y en ella no quedaba otra cosa digna de mención que los nombres de las viejas ruinas. Pues aunque el emperador Valeriano, anterior a Constantino, había permitido a los atenienses la reconstrucción de las murallas de su ciudad, que desde los tiempos de Sila permanecían derruidas, ésta no pudo resistir a los godos que bajo el emperador Galieno inundaron Grecia. Atenas fue saqueada, y cuenta Cedreno que los godos reunieron gran cantidad de libros con el propósito de quemarlos, pero luego pensaron que les convenía más tener a los atenienses ocupados con los libros y se los devolvieron. El mismo triste destino sufrieron las obras de arte en Roma. Varias veces tomada y saqueada por los bárbaros, y hasta por los propios romanos, la ciudad vio salvajemente destruidos tesoros artísticos que ninguna época, ni las manos de todos los artistas actuales y venideros podrán jamás reproducir. Ya en tiempos de san Jerónimo, el magnífico templo de Júpiter Olímpico había sido reducido a escombros. Y cuando bajo el gobierno del emperadot Justiniano, en el año 537, el rey de los

godos Teodato ordenó a su general Vitiges sitiar la ciudad y los *Moles Hadriani* fueron asaltados, los sitiados se defendieron arrojando estatuas sobre sus enemigos. Probablemente, el famoso *Fauno durmiente* de la Galería Barberini fuera una de estas estatuas, pues se descubrió sin piernas y sin el brazo izquierdo, y junto a la estatua de bronce de Septimio Severo, cuando, con el papa Urbano VIII, se desescombró el foso de dicho castillo. Allí se descubrió, y no, como erróneamente afirma Breval, en el foso de Castell Gandolfo, fuera de Roma.

En la Villa Giustiniani hay una estatua colosal que en muchos libros se dice que es del emperador Justiniano, y la casa Giustiniani, cuyo nombre proviene del de dicho emperador, ha querido confirmar esta suposición mediante una inscripción colocada hace pocos años, pero sin el menor fundamento. Esta estatua, que es mediocre, habría que considerarla una maravilla del arte si de esta época indicada. Su cabeza es moderna y copiada de una figura juvenil de Marco Aurelio.

Una estatua sedente de la Villa Borghese, de tamaño menor que el natural, que equivocadamente se la tiene por un Belisario mendigante, ha recibido esta denominación debido a su mano derecha que descansa sobre la rodilla. La mano está abierta como para recibir algo, pero esto puede tener un significado oculto. Sabemos que el emperador Augusto se disfrazaba de mendigo un día al año y abría su mano *(cavam manum)* para recibir una limosna. Hacía esto para propiciar a Némesis, que, según se creía, humillaba a los grandes de este mundo. Por tal motivo se colgaban de los carros de triunfo los látigos y las bridas, con los que se representaba a Némesis (como puede verse en una bella estatua de la diosa que se conserva en los jardines del Vaticano), para recordar a los vencedores que su gloria era efímera y que, si se envanecían, la venganza de los dioses podía caer sobre ellos. Aquella estatua abría, pues, la mano para pedir limosna.

Para tener una idea de cómo pudieron ser las estatuas de bronce de Justiniano a caballo y de su esposa Teodora que había en Constantinopla, podemos tener en mente las dos figuras en mosaico y de la misma época que hay en Rávena. La estatua ecuestre de Justiniano lo mostraba vestido como un Aquiles, o sea, como dice Procopio, con suelas atadas a los pies y con las piernas desnudas y sin grebas; digamos que a la manera de los héroes o como los hombres de la edad heroica.

Finalmente, en el año 663 llegó a Roma el emperador griego Constantino, nieto del emperador Heraclio, y después de una estancia de doce días, se llevó a Siracusa, en Sicilia, todas las restantes obras de bronce, incluso las planchas de bronce que cubrían el Panteón. Pero, muerto Constantino, este tesoro cayó en manos de los sarracenos, que los transportaron todo a Alejandría.

En Constantinopla, y sólo allí, habían quedado algunas obras de arte después de su destrucción general en Grecia y Roma. Pues lo que todavía se había conservado en Grecia, había sido trasladado a dicha ciudad, incluso la estatua de bronce del arriero con su asno que Augusto hizo colocar en Neápolis después de la batalla contra Antonio y Cleopatra. En Constantinopla se conservó hasta el siglo XI la *Palas* de la

isla de Lindos, realizada por Escilis y Dipeno, escultores anteriores a la época de Ciro. También se hallaban allí en aquella época maravillas del arte como el *Júpiter Olímpico* de Fidias, la bellísima *Venus de Cnido,* obra de Praxiteles, la estatua de la *Ocasión* de Lisipo y una Juno de Samos del mismo artista. Parece que todas estas obras fueron destruidas bajo el emperador Balduino durante la conquista de esta ciudad a principios del siglo XIII, pues sabemos que las estatuas de bronce se fundieron para hacer monedas, y un historiador de la época se refiere especialmente a la *Juno* de Samos. Este autor cuenta que se necesitaron cuatro carros para transportar sólo la cabeza de la estatua una vez hecha ésta pedazos; creo que se trata de una hipérbole, mas la idea de una obra tan grande no es inverosímil.



He traspasado ya los límites de la historia del arte y puedo afirmar que, al hablar de su total decadencia, casi me he sentido como alguien que, contando la historia de su patria, tuviese que describir su destrucción vivida por él mismo. No he podido así abstenerme de seguir hasta donde he podido el destino de las obras, del mismo modo que una mujer amada permanece a la orilla del mar, con los ojos bañados en lágrimas, viendo alejarse al hombre que ella ama sin esperanza de volver a verlo, y aun en la vela lejana cree ver la imagen del amado. Como esta enamorada, nosotros sólo nos hemos quedado con una sombra del objeto añorado, pero su pérdida no hace sino aumentar nuestro anhelo, y así contemplamos las copias de los grandes originales con un interés mayor del que habríamos mostrado de haber llegado a poseerlos. Nos sucede a veces como a las gentes que se empeñan en ver fantasmas donde nada hay. La palabra «antigüedad» ha pasado a ser una idea preconcebida, pero esto también tiene sus ventajas. Si nos proponemos encontrar mucho, mucho buscaremos y algo encontraremos. Si los antiguos hubieran sido más pobres, habrían escrito más sobre el arte. Con relación a ellos, somos como herederos insatisfechos, pero removemos cada piedra y, razonando sobre muchas cosas, llegamos al menos a una conclusión probable, que puede enseñarnos más que todas las noticias que nos han llegado de los antiguos, las cuales son, fuera de algunas evidencias, meramente históricas. No hay que arredrarse en la búsqueda de la verdad ni aunque ello pueda comprometer nuestra reputación, y siempre habrá muchos que tengan que equivocarse para que otros muchos acierten.

Anexo
Los grabados de las dos primeras ediciones

Índice y comentarios de los grabados de obras de arte nunca antes dadas a conocer

I. Grabados de la primera edición

N.º 1. En la portada se muestran cinco de los célebres siete héroes de la campaña contra Tebas tomados de una cornalina del Museo Stoss, p. 344. Esta piedra, que acaso sea la más rara y apreciada del mundo, se describe en el capítulo tercero (lámina 1).


Johann Winckelmanns,
Präsidentens der Alterthümer zu Rom, und Scrittore der Vaticanischen Bibliothek,
Mitglieds der Königl. Englischen Societät der Alterthümer zu London, der Maleracademie
von St. Luca zu Rom, und der Hetrurischen zu Cortona,

Geschichte der Kunst
des Alterthums.

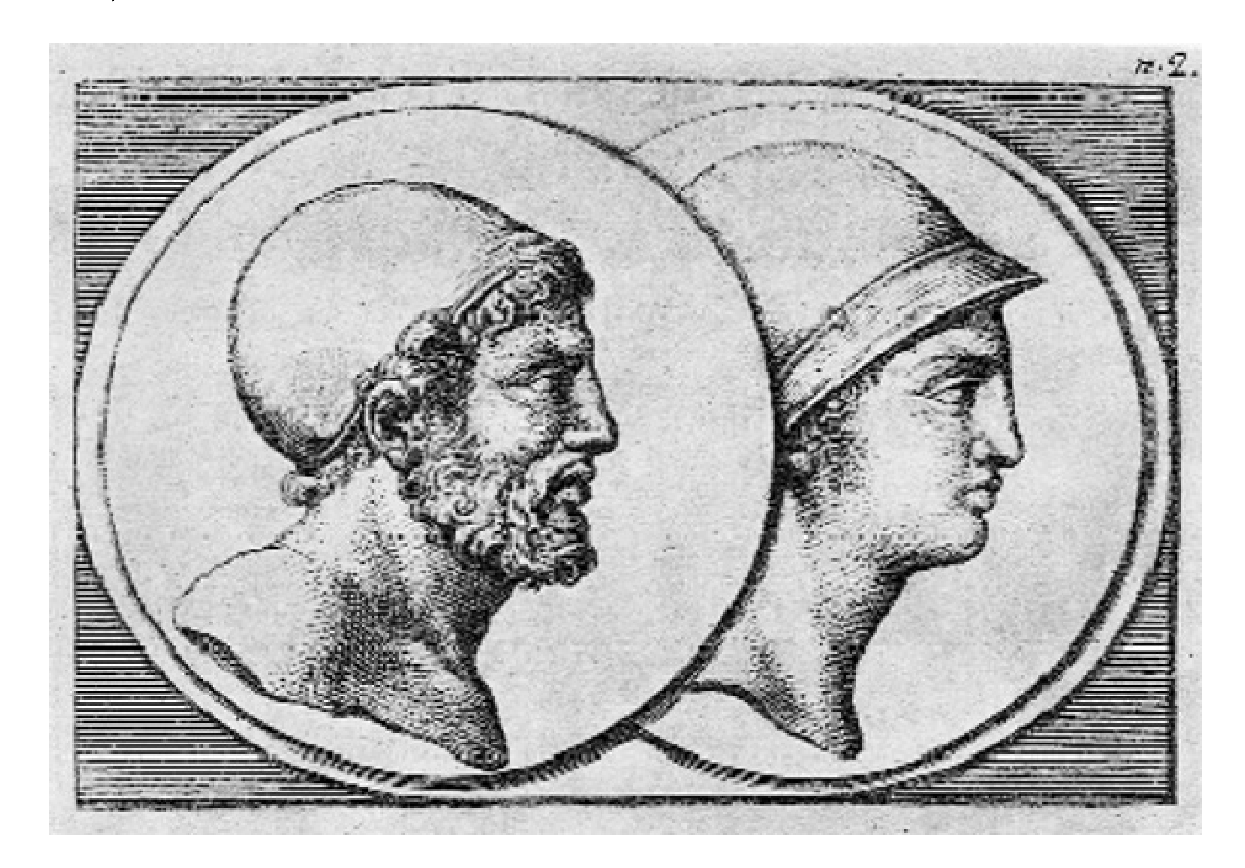
Erster Theil.

Mit Königl. Pohlnisch- und Churfürstl. Sächs. allergnädigsten Privilegio.

Dresden, 1764.
In der Waltherischen Hof-Buchhandlung.

N.º 2. Antes del título figuran dos cabezas, la de Diomedes y la de Aquiles, aquí tomadas de una base antigua del museo antes citado; ambas tienen su sentido como

las imágenes del más prudente y del más valiente de los héroes griegos de Troya (lámina 2).



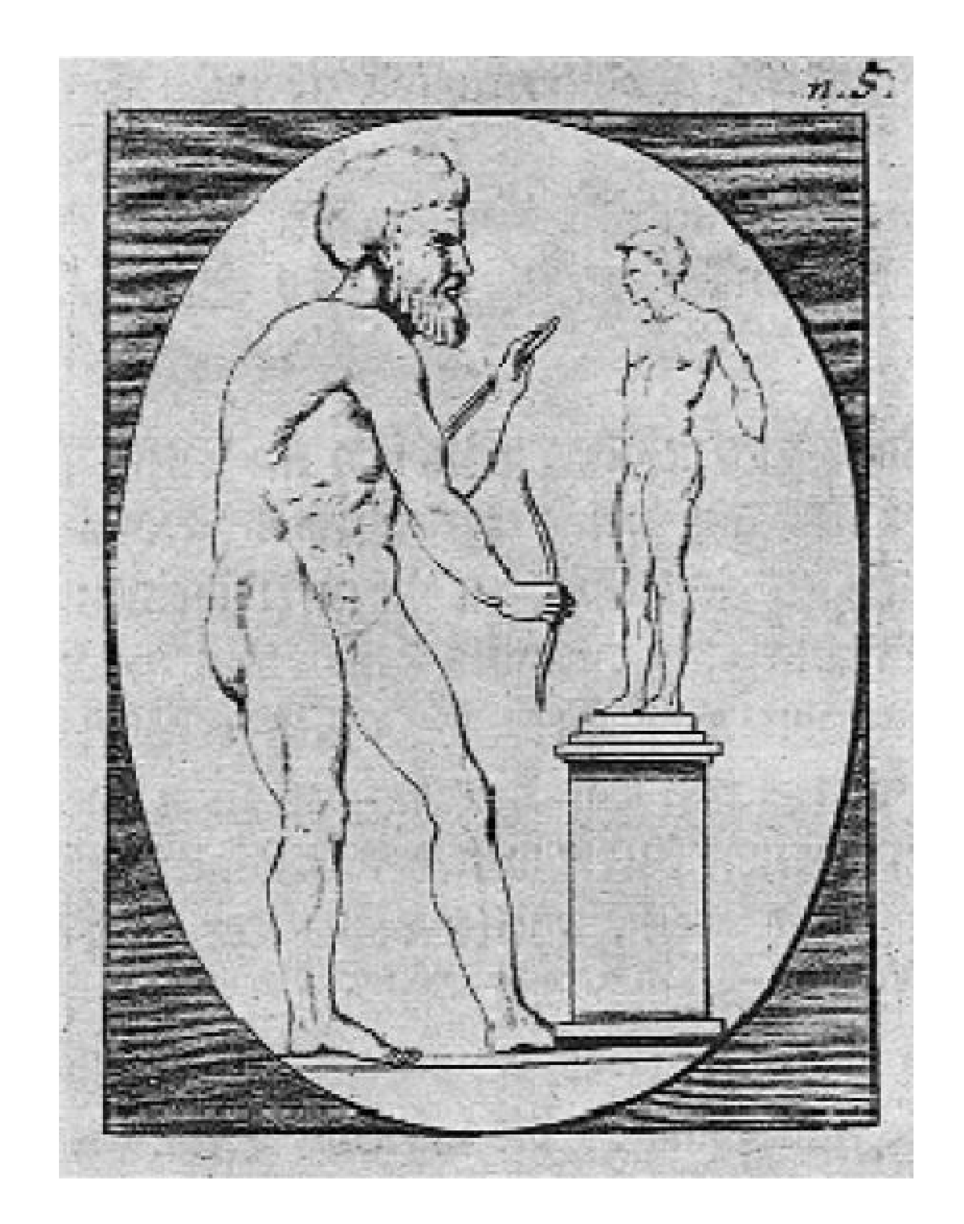
N.º 3. Después del título figura un relieve con figuras casi de tamaño natural en el que se representa a Belerofonte junto a Pegaso en alusión a un señor que protege, ama y conoce las bellas artes. Esta obra se halla junto a otras siete del mismo tamaño en el Palacio Spada de Roma, y las ocho piezas se usaron en la época dominada por la ceguera, con la cara trabajada hacia abajo, como peldaños de las escaleras de la iglesia de S. Agnese extramuros, y se encontraron cuando en el pasado siglo se hizo una reforma en dichas escaleras (lámina 2).



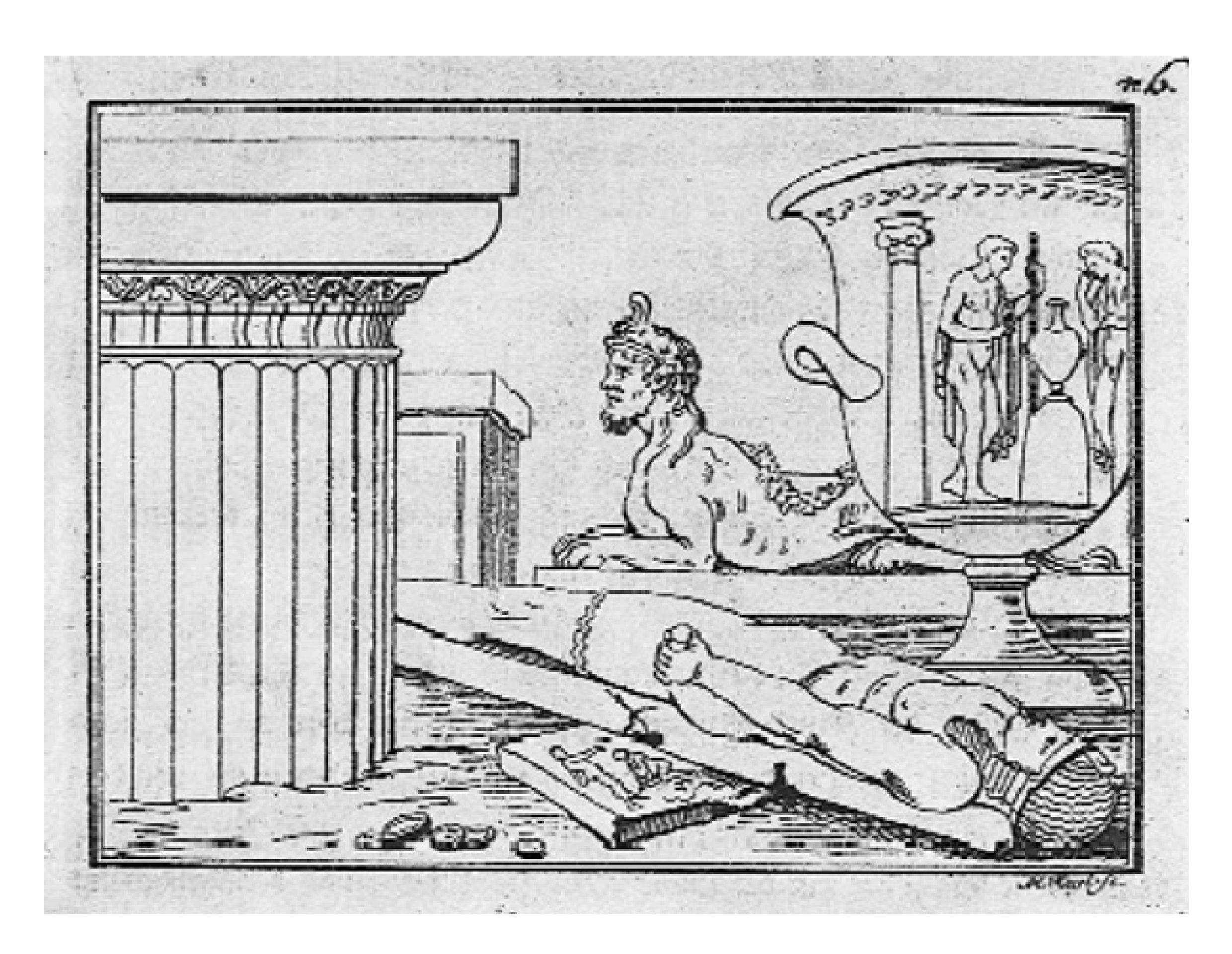
N.º 4. Al comienzo del prólogo figura un relieve de la villa del cardenal Alejandro Albani cuyas figuras miden dos palmos de altura; se cita también en el capítulo cuarto. Esta representación debió de ser muy estimada por los antiguos, pues se repite muchas veces, y en la mencionada villa hay tres piezas muy semejantes a dicho relieve (lámina 3).



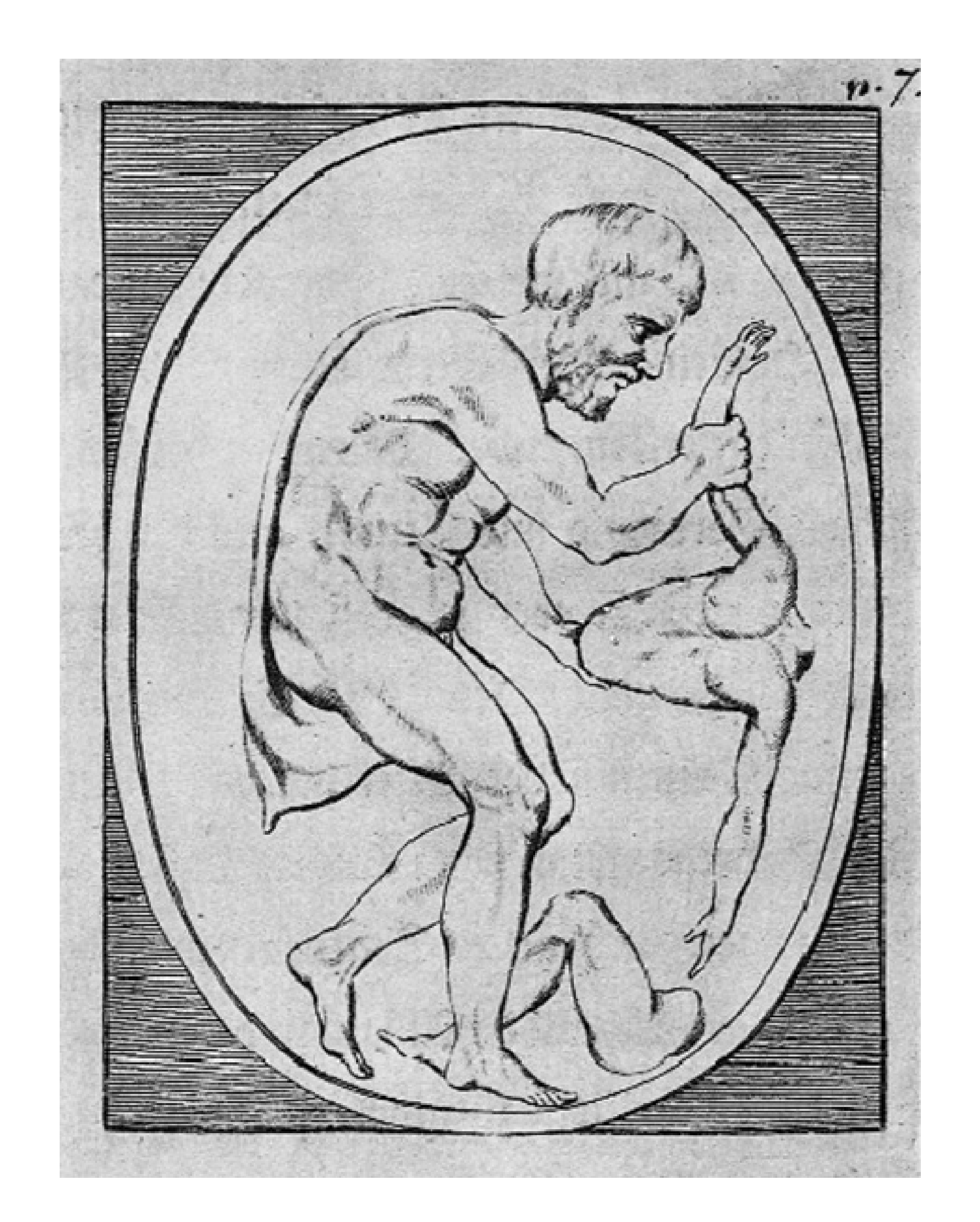
N.º 5. Al final del prólogo figura una cornalina del Museo Stoss, p. 315, n. 6, que representa a Prometeo creando un ser humano, una figura femenina, como dice Hesiodo[1], y, siguiéndole, Luciano[2]. Esta piedra alude aquí a los comienzos del arte y por eso se muestra antes del capítulo primero (lámina 3).



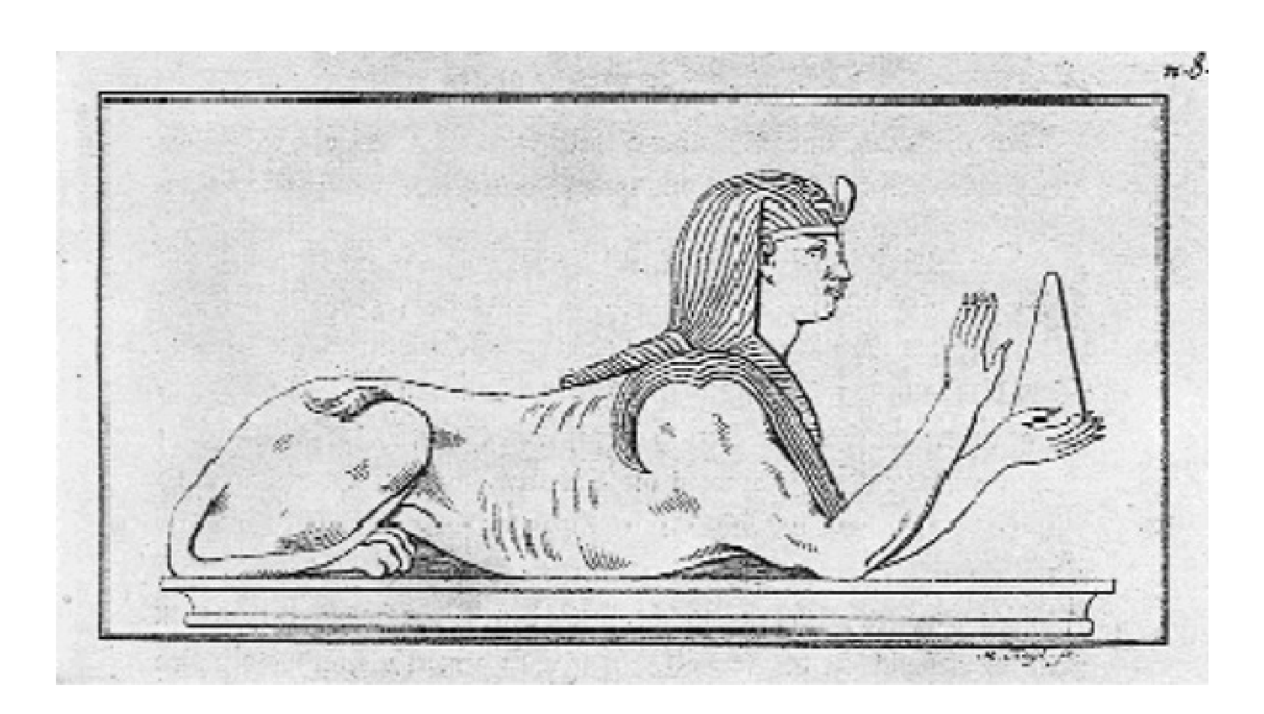
N.º 6. El grabado que abre el capítulo primero no muestra un monumento antiguo, sino que es una composición de varios; y ello porque no se encontró ninguna representación que se acomodara al sentido de este capítulo. Se muestran en ella las piezas más antiguas de la escultura y de la arquitectura. El trozo de columna está tomado de un templo de Paestum, de cuyas edificaciones di primera noticia en la introducción a las observaciones sobre la arquitectura de los antiguos. Estos templos debieron de construirse no mucho después de la septuagésimo segunda olimpiada y, según todas las apariencias, son más antiguos que todo lo que en Grecia ha quedado de sus edificaciones. La columna debería ser de curso cónico, cosa que el dibujante no ha observado. La estatua yacente es del más antiguo estilo egipcio, y la esfinge masculina y barbada está tomada de un relieve de barro cocido que se halla en el Palacio Farnesio y al que me he referido en la descripción de las piedras grabadas del Museo Stoss, *Préf.*, p. XVII. El vaso es de los llamados etruscos y representa a dos personajes junto a una tumba o a un recipiente con cenizas; se halla en el museo del señor Anton Raphael Mengs (lámina 4).



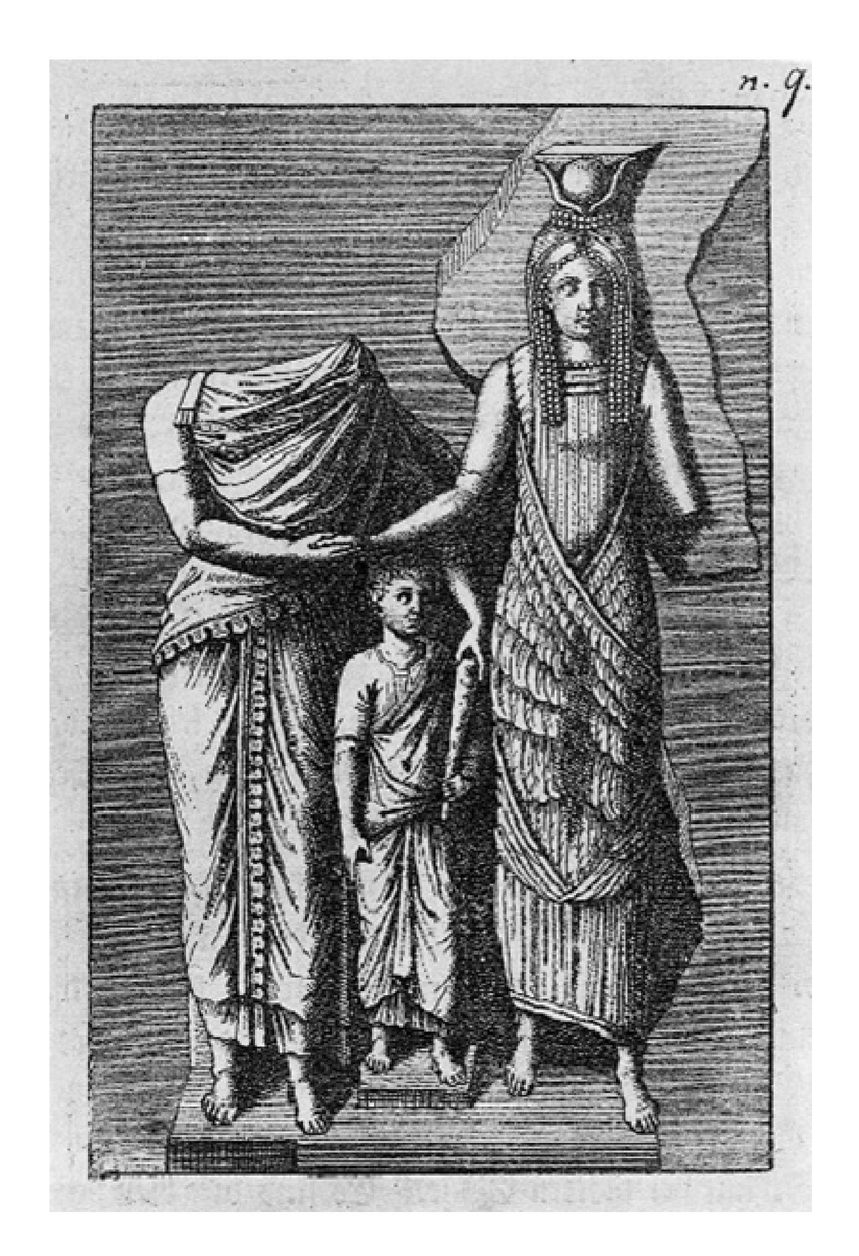
N.º 7. De nuevo Prometeo, aquí juntando los miembros del hombre que está formando, en alusión a los comienzos del arte. Esta piedra pertenece también a la colección Stoss (lámina 5).



N.º 8. Al comienzo del capítulo segundo figura la esfinge en el vértice del Obelisco Solar que Augusto hizo llevar a Roma. Se halla fragmentado y muy dañado por el fuego en el lugar donde fue encontrado. Esta esfinge se muestra aquí como una de las obras más antiguas del arte egipcio y es la única de toda la Antigüedad con manos humanas; sostiene un obelisco (lámina 4).



N.º 9. Al final de este capítulo figura una obra que imita a las obras egipcias de los tiempos de los romanos. La obra no existe ya, y se ha tomado de un dibujo del museo del cardenal Alejandro Albani: se estudia en ese capítulo (lámina 6).



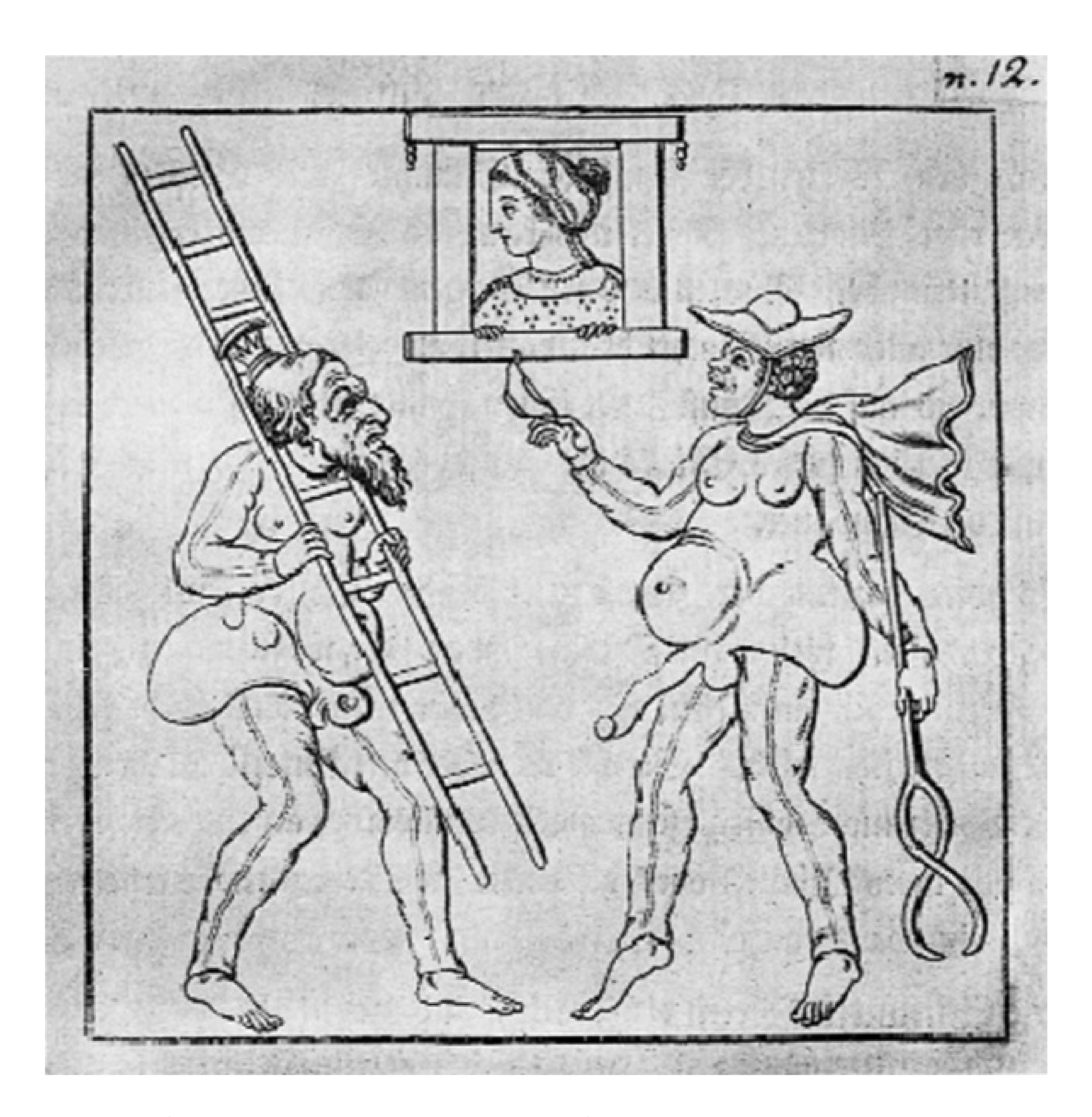
N.º 10. Al comienzo del capítulo tercero se muestran tres figuras en relieve, Apolo, Diana y Mercurio, alrededor de un altar redondo; se encuentran en el Campidoglio y pertenecen a un auténtico monumento etrusco, como se indica en ese capítulo (lámina 7).



N.º 11. Tideo, uno de los siete héroes de la campaña contra Tebas; dibujo de una cornalina del Museo Stoss, p. 348. Así como el altar puede considerarse una de las obras etruscas más antiguas, esta piedra puede considerarse uno de los trabajos más bellos de los artistas etruscos (lámina 7).



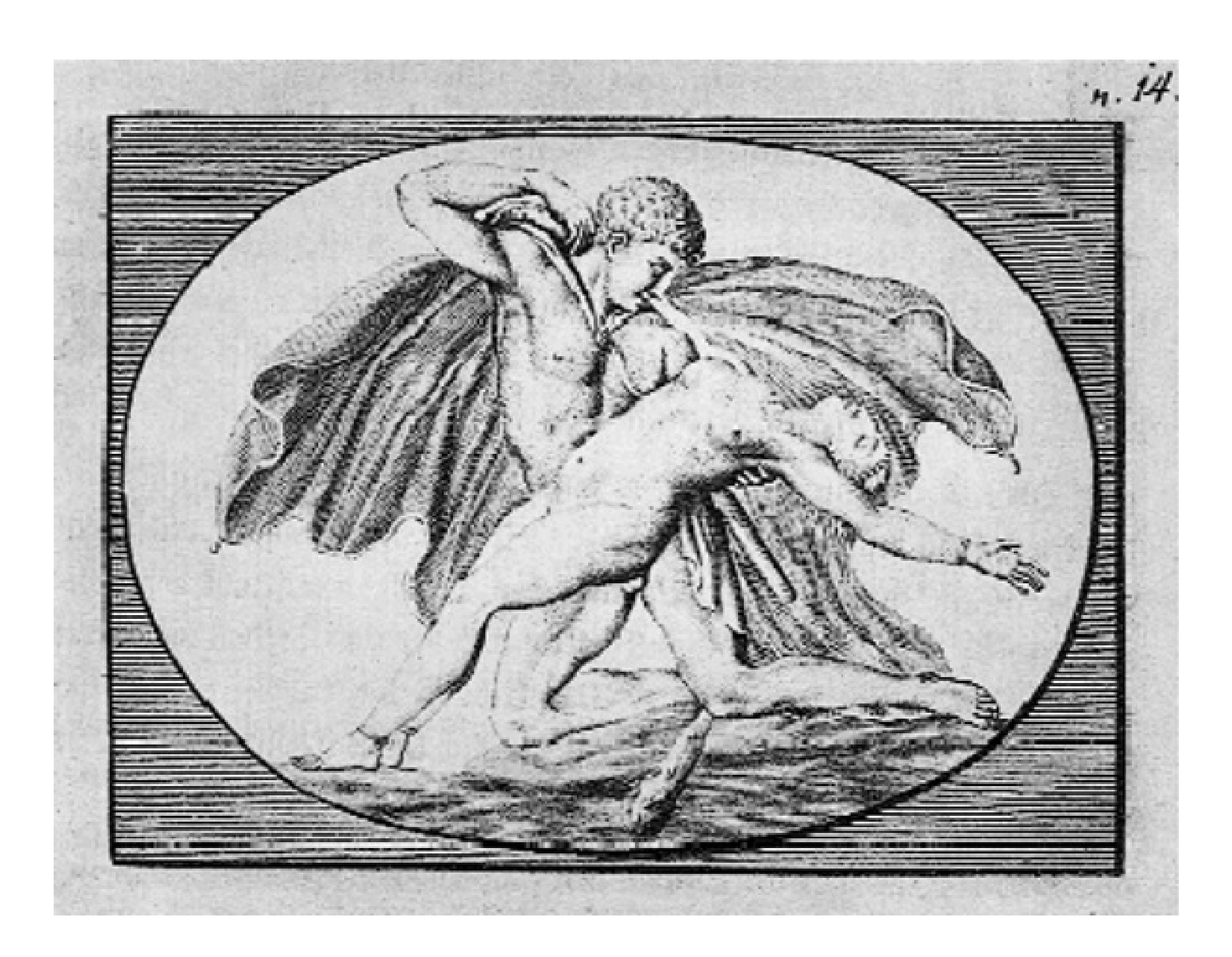
N.º 12. Al comienzo de la tercera parte de ese capítulo se muestra un vaso campaniforme muy singular del museo del señor Anton Raphael Mengs que representa una parodia del amor de Júpiter y Alcmene que ya he explicado (lámina 8).



N.º 13. La forma de ese vaso mostrada al final de ese capítulo (lámina 8).



N.º 14. Antes de comenzar el capítulo cuarto se muestra una piedra grabada, una de las más bellas de la Antigüedad, para dar un concepto general del arte griego. Representa a Teseo que mira con arrepentimiento y piedad a Laya o Faya, a la que ha dado muerte. Ningún escritor antiguo recuerda este acto excepto Plutarco en su *Vida,* y sólo de pasada. Esta cornalina se hallaba en el Museo Farnesiano de Nápoles y fue sustraída del mismo hace veinte años (lámina 9).



N.º 15. Al final de la primera parte de este capítulo cuarto figura la cornalina citada en el capítulo anterior, que representa a Peleo, padre de Aquiles, haciendo al río Esperquión, en Tesalia, el voto de entregarle la cabellera de su hijo si regresa sano y salvo de Troya. He puesto el grabado de esta piedra al final de esta parte como monumento del arte más antiguo de los griegos porque, si bien el trabajo es etrusco, el estilo de los artistas de ambos pueblos era muy semejante en los tiempos más antiguos (lámina 9).



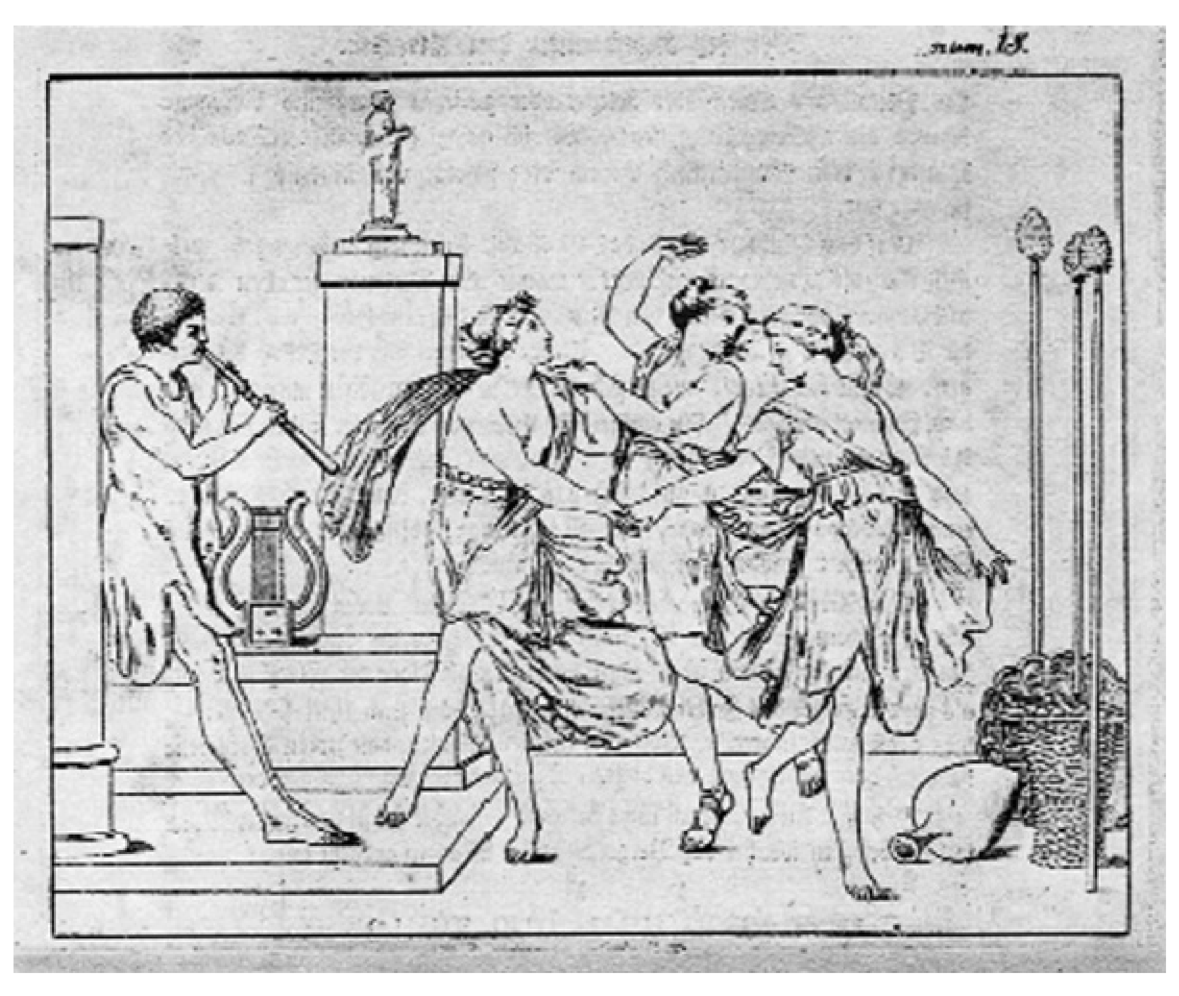
N.º 16. Al comienzo de la segunda parte del capítulo cuarto sobre el dibujo y, especialmente, sobre la belleza, figura una piedra grabada en relieve que antes estuvo en el Museo Farnesiano de Nápoles y hace algún tiempo fue sustraída. Representa a Baco junto a Ariadna, y había elegido estas cabezas como ejemplo de belleza. Pero el grabado no ha conseguido reproducir plenamente la elevada concepción de la belleza que hay en estas cabezas, a pesar de que éste es el tercer grabado que se ha hecho de ellas, y que yo encargué (lámina 10).





N.º 17. Al comienzo de la tercera parte de este capítulo cuarto figuran dos de las más antiguas monedas de plata de Siracusa, una de las cuales se hallaba en el Museo Stoss; la otra es propiedad del autor. Muestran el estilo griego más antiguo, con cuya descripción comienza esta parte (lámina 10).

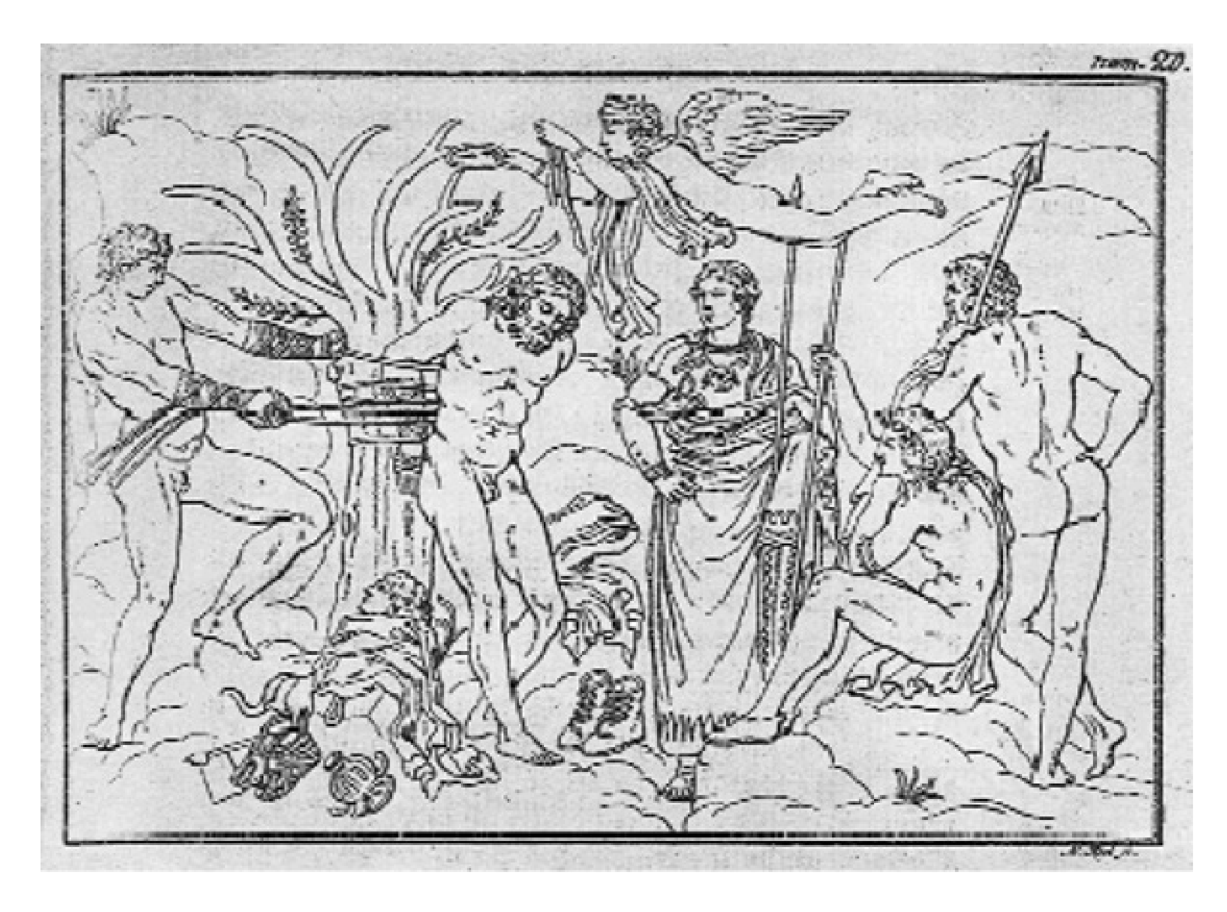
N.ᵒˢ 18 y 19. Dos pinturas antiguas que figuran antes del estudio sobre la pintura de los griegos de la quinta parte de este capítulo, donde se hace una descripción de ellas (lámina 11).


num. 18


num. 19

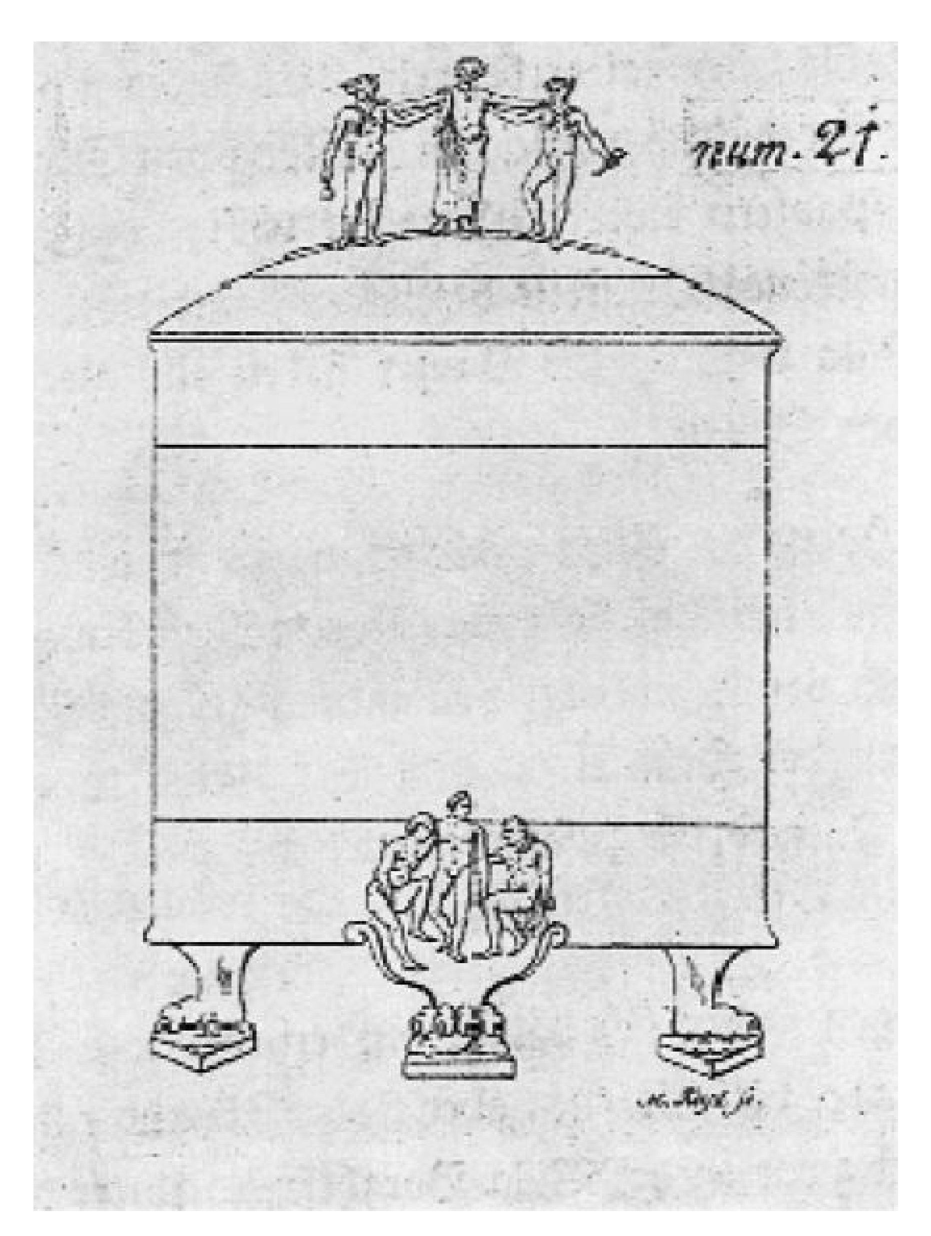
N.º 20. El grabado antepuesto al capítulo quinto es una parte del trabajo realizado en el citado vaso cilíndrico con el nombre del artista romano de los tiempos más antiguos de la República. En este vaso aparece grabada la expedición de los argonautas a Colcis, entre los cuales estaban también Cástor y Pólux. Cuando estos héroes griegos desembarcaron en Bebricia, el rey Amico retó a uno de ellos a un duelo con correas, como solía hacer con todos los extraños que allí arribaban. Pólux, que estaba más ejercitado que los demás en este tipo de lucha, aceptó hacerlo con Amico y lo venció. La mayoría de los escritores[3] dicen que este rey resultó muerto; el único que dice que Pólux le perdonó la vida es Teócrito[4]. Nuestro artista debió de tener otra noticia, que se ha perdido, pues aquí Pólux ata a Amico a un árbol. Tampoco se dice en parte alguna que Palas esté aquí presente. La figura sentada es Cástor con un brazalete y una corona, que sería la que se le atribuye y nombra Estropo[5]. La figura que está de pie es uno de los argonautas. Junto al árbol yace un muchacho que guarda las ropas de Pólux y, temeroso del castigo de Amico, se ha envuelto en el manto. En ningún otro monumento antiguo se ven tan claras y bien dibujadas las correas de lucha; se ve incluso lo que en ninguna otra parte: suelas con correas de cuero que permitían apretarlas o aflojarlas en la parte del tobillo. En la parte del talón del calzado que lleva Cástor hay unas puntas que no son sino espolones, pues gustaba de cabalgar.

——— puerosque Ledae,
Hunc equis, illum superare pugnis
Nobilem. Hor. L. I. Od. 12.



Las botas de media caña como las de Amico las usan aún hoy, y con la misma forma, las gentes que salen a cazar en los alrededores de Roma (lámina 12).

N.º 21. Al final de la primera parte, la tapadera de un recipiente parece representar algo que Homero narra en la *Ilíada,* B. 18 v. 369-467. Cuando Tetis llega a la casa de Vulcano con el propósito de pedirle armas para Aquiles, Caris llama enseguida a su esposo. Vulcano deja de inmediato las herramientas, se viste y, conducido por dos esclavas de oro a las que había dado vida, va al encuentro de Tetis. Esto explica las tres figuras de la tapadera. Las tres situadas abajo parecen ser Vulcano en el momento en que, en presencia de su esposa, Tetis le hace su petición y lo acaricia (lámina 12).



N.º 22. En el título de la segunda parte hay una representación de Júpiter sobre una cuádriga en el momento en que fulmina con su rayo a dos gigantes. Uno yace ya en tierra, pero el otro, con un madero en la mano, intenta aún defenderse. Los gigantes, que en lugar de muslos y piernas tienen serpientes, querían vengar a los titanes (*Apollod. Bibl.* L. I. c. 6, *Claudian. Gigantomach*). Los titanes amontonaban

montañas sobre montañas y atacaban el cielo con encinas ardiendo. (*Ovid. Fast.* L. 5. v. 35. *Virg. Aen.* L. 6 v. 380). Esta obra es un cameo del artista de nombre Atenión, como figura abajo, y pertenece al tesoro de los Farnesio (lámina 13).



Johann Winckelmanns,
Präsidentens der Alterthümer zu Rom, und Scrittore der Vaticanischen Bibliothek,
Mitglieds der Königl. Englischen Societät der Alterthümer zu London, der Maleracademie
von St. Luca zu Rom, und der Hetrurischen zu Cortona,

Geschichte der Kunst
des Alterthums.

Zweyter Theil.

num. 22.

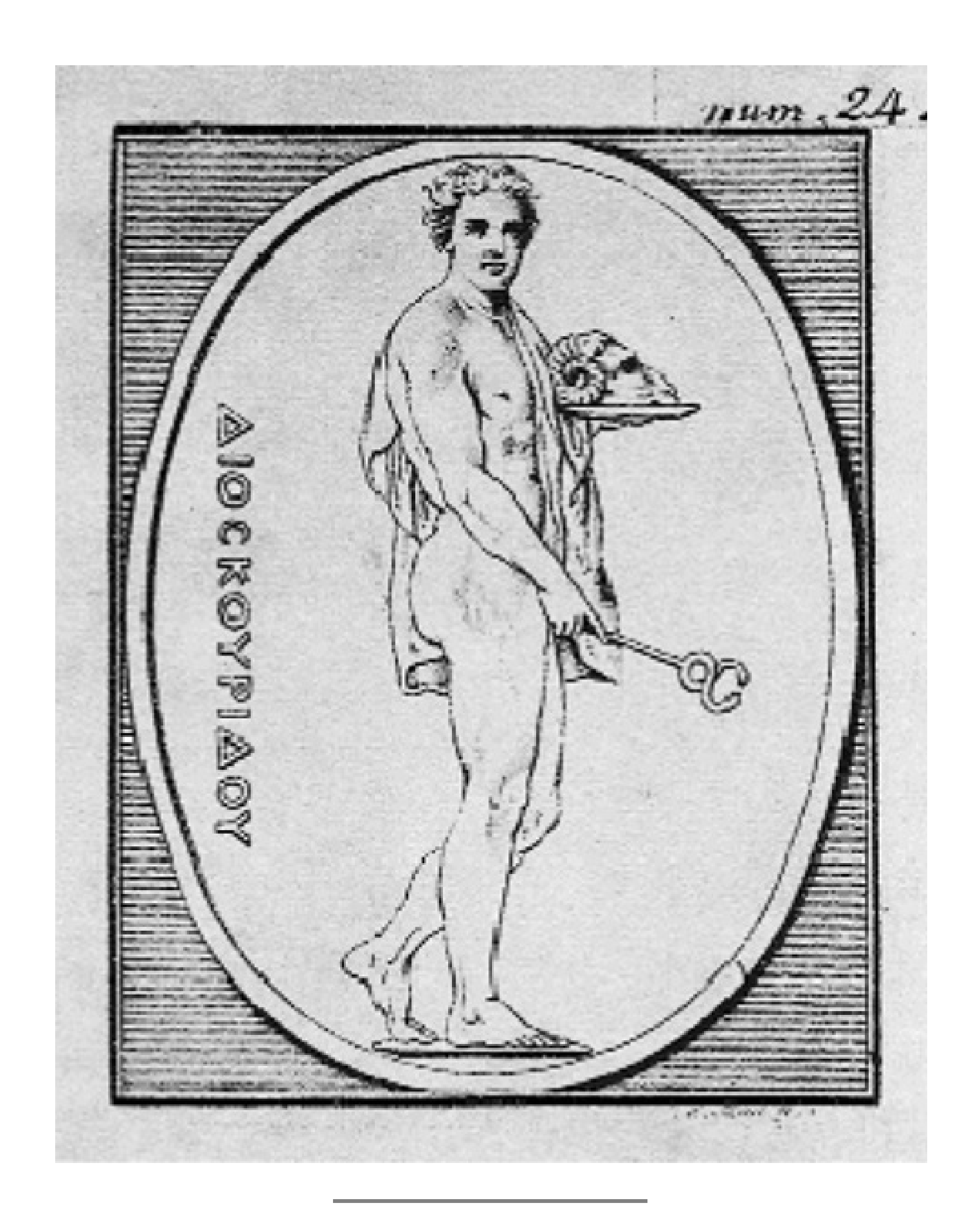
Mit Königl. Pohlnisch- und Churfürstl. Sächs. allergnädigsten Privilegio.

Dresden, 1764.
In der Waltherischen Hof-Buchhandlung.

N.º 23. Antes de comenzar la segunda parte se muestra un relieve cuya descripción se encuentra más abajo, y de forma más detallada en la primera parte, (lámina 14).

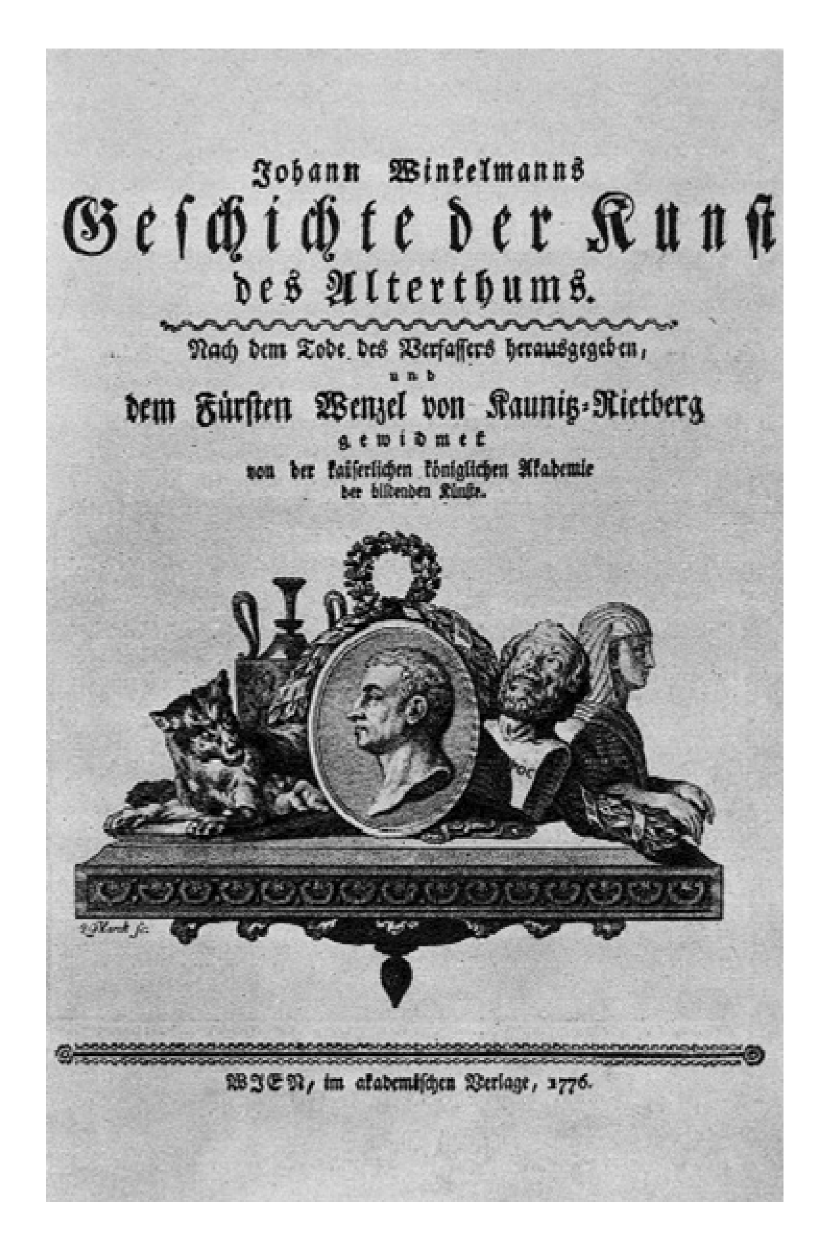


N.º 24. Al final de la segunda parte vemos representado a Mercurio Crióforo con la clámide sobre el hombro izquierdo, el caduceo en la mano derecha y una cabeza de carnero sobre una bandeja que sostiene con la mano izquierda. Pausanias hace en *Boet.* una descripción de su columna y dice el motivo de la denominación crióforo. Pues una noticia que él recoge se refiere a una peste que afectó al ganado ovino y, para combatirla, se sacrificó al dios un carnero al que antes se había paseado alrededor de la ciudad para propiciarlo. Esta fiesta debió de celebrarse luego de forma permanente para honrarlo. Se trata de una sarda o cornalina, perteneciente a *mylord* Carlisle, trabajada por el artista Dioscórides, cuyo nombre figura en el borde (lámina 14).



II. Los grabados de la segunda edición, 1776, que no vienen reproducidos en la primera

N.º 25. Bajo el título (de la primera parte) se muestran la cabeza de Johann Winckelmann, y, alrededor de ella, las alegorías de los atributos que caracterizan de manera especial su condición de anticuario, es decir, su conocimiento de las antigüedades egipcias, etruscas, griegas y romanas (lámina 15).

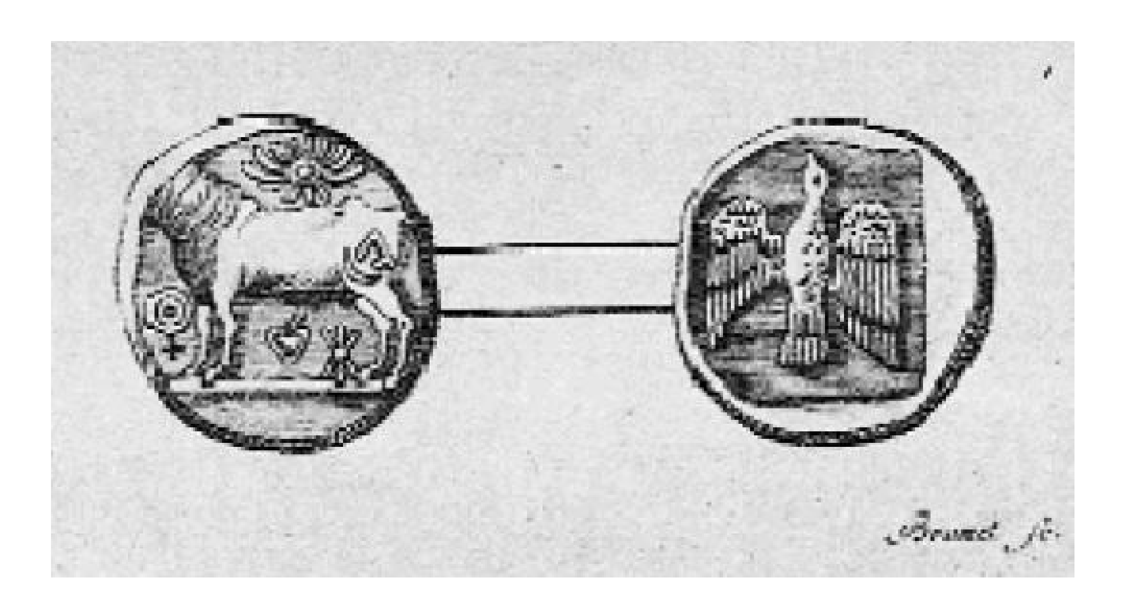

Johann Winkelmanns
Geschichte der Kunst
des Alterthums.
Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben,
und
dem Fürsten Wenzel von Kauniz-Rietberg
gewidmet
von der kaiserlichen königlichen Akademie
der bildenden Künste.

WJEN, im akademischen Verlage, 1776.

N.º 26. Ante el capítulo primero de la primera parte se ve un relieve de la villa del cardenal Alejandro Albani que muestra a Prometeo fabricando hombres, en alusión al contenido de este capítulo, que es el origen del arte (lámina 16).



N.º 27. Al final del capítulo primero se muestra una moneda egipcia de plata, una de cuyas caras representa sobre un campo cuadrado rebajado, un águila en vuelo; la otra cara muestra un buey y, sobre él, un signo sagrado común entre los egipcios: una esfera con dos largas alas y serpientes que salen de dicha esfera. Ante sus patas delanteras figura la llamada tau egipcia, pero algo distinta de la manera más conocida de escribirla. Debajo del buey hay una piedra del rayo junto a un signo sagrado. Lo más singular de esta moneda es una A griega en su forma más antigua sobre la pata izquierda del buey (lámina 10).



N.º 28. Al comienzo del capítulo tercero se muestra un relieve del Museo Capitolino del que se hizo un gran grabado destinado al tomo tercero de los *Monumenti antichi* y que aquí se ha reducido; su significado se explica en otro lugar (lámina 16).

